LA TABLE RONDE

JUIN 1954

SOMMAIRE

LA RUBRIQUE DU MOIS

LES PORTES
DE LA PERCEPTION

C'EST en 1886 que le pharmacologiste allemand Ludwig Lewin publia la première étude systématique du cactus auquel on donna ultérieurement son nom. *Anhalonium Lewinii* était une nouveauté pour la science. Pour la religion primitive et les Indiens du Mexique et du sud-ouest Américain, il était un ami des temps immémoriaux. Voire, il était beaucoup plus qu'un ami. Comme l'a dit l'un des premiers visiteurs espagnols du Nouveau Monde, « ils mangent une racine qu'ils appellent Peyotl, et qu'ils vénèrent comme si elle était une divinité. »

La raison pour laquelle ils la vénéraient comme une divinité devint apparente lorsque des psychologues éminents, tels que Jaensch, Havelock Ellis et Weir Mitchell, commencèrent leurs expériences sur la mescaline, principe actif du peyotl. Certes, ils s'arrêtèrent bien en deçà de l'idolâtrie ; mais tous furent d'accord pour assigner à la mescaline une position parmi les drogues d'une distinction suprême. Administrée à doses convenables, elle modifie la qualité du conscient d'une façon plus profonde, tout en étant moins toxique, que toute autre substance figurant au répertoire du pharmacologiste.

Les recherches sur la mescaline se sont poursuivies sporadiquement depuis l'époque de Lewin et de Havelock Ellis. Les chimistes ont non seulement isolé l'alcaloïde ; ils ont appris à en effectuer la synthèse, de sorte que, pour s'en approvisionner, l'on n'est plus sous la dépendance de la récolte parcimonieuse et intermittente d'un cactus du désert. Des aliénistes ont absorbé des doses de mescaline dans l'espoir de parvenir ainsi à une compréhension meilleure, de première main, des processus mentaux de leurs malades. Travaillant malheureusement sur un nombre trop restreint de sujets et dans un domaine de circonstances trop étroit, des psychologues ont observé et catalogué quelques-uns des effets les plus marquants de cette drogue. Des neurologues et des physiologistes ont fait certaines découvertes quant

au mécanisme de son action sur le système nerveux central. Et un philosophe professionnel au moins a pris de la mescaline en raison de la lumière qu'elle pourra peut-être projeter sur des mystères anciens et non résolus, tels que la place de l'esprit dans la nature, et les rapports entre le cerveau et la conscience.

Les choses en étaient là lorsque, voici deux ou trois ans, fut observé un fait nouveau et peut-être éminemment significatif. En réalité, le fait était là, étalé aux yeux de tout le monde, depuis plusieurs dizaines d'années ; mais il se trouve que personne ne l'avait remarqué, jusqu'à ce qu'un jeune psychiatre anglais, travaillant à présent au Canada, eût été frappé par l'analogie étroite, quant à la composition chimique, entre la mescaline et l'adrénaline. Des recherches ultérieures révélèrent que l'acide lysergique, hallucinogène extrêmement puissant dérivé de l'ergotine, présente des rapports biochimiques avec ces autres corps. On découvrit ensuite que l'adrénochrome, produit de décomposition de l'adrénaline, peut produire un grand nombre d'entre les symptômes observés dans l'intoxication par la mescaline. Or, l'adrénochrome se produit probablement de façon spontanée dans le corps humain. En d'autres termes, chacun de nous est peut-être capable de fabriquer un produit chimique dont on sait que des doses minimes causent des modifications profondes dans la conscience. Certaines de ces modifications sont analogues à celles qui se produisent dans ce fléau bien caractéristique du XXe siècle, la schizophrénie. Le trouble mental est-il dû à un trouble chimique? Et ce trouble chimique est-il dû, à son tour, à des détresses psychologiques affectant les capsules surrénales? Il serait imprudent et prématuré de l'affirmer. Tout ce que l'on peut dire, c'est qu'il a été élaboré une sorte d'explication à première vue. Entre temps, on suit systématiquement cette piste ; les limiers — biochimistes, psychiatres, psychologues — sont en chasse.

Grâce à une série de circonstances pour moi fort heureuses, je me suis trouvé, au printemps de 1953, nettement en travers de cette piste. L'un des limiers était venu, pour affaires, en Californie. En dépit de soixante-dix années de recherches sur la mescaline, les matériaux psychologiques à sa disposition étaient encore ridiculement insuffisants, et il désirait vivement les accroître. J'étais sur place, et disposé — voire empressé — à servir de cobaye. C'est ainsi qu'il se fit que, par une brillante matinée de mai, j'avalai quatre décigrammes de mescaline dissoute dans un demi-verre d'eau, et m'assis dans l'attente des résultats.

Nous vivons ensemble, nous agissons et réagissons les uns

sur les autres ; mais toujours, et en toutes circonstances, nous sommes seuls. Les martyrs entrent, la main dans la main, dans l'arène ; ils sont crucifiés seuls. Embrassés, les amants essayent désespérément de fondre leurs extases isolées en une transcendance unique ; en vain. Par sa nature même, chaque esprit incarné est condamné à souffrir et à jouir en solitude. Les sensations, les sentiments, les intuitions, les imaginations — tout cela est privé, et, sauf au moyen de symboles, et de seconde main, incommunicable. Nous pouvons mettre en commun des renseignements sur des expériences éprouvées, mais jamais les expériences elles-mêmes. Depuis la famille jusqu'à la nation, chaque groupe humain est une société d'univers-îles.

La plupart des univers-îles se ressemblent suffisamment pour permettre une compréhension par inférence, ou même une « empathie » naturelle ou pénétration par le sentiment. C'est ainsi que, nous souvenant de nos propres pertes et humiliations, nous pouvons prendre part à la douleur des autres en des circonstances analogues, nous pouvons (toujours, bien entendu, dans un sens légèrement pickwickien (1) nous mettre à leur place. Mais dans certains cas, la communication entre ces univers est incomplète, ou même inexistante. L'esprit est son lieu propre, et les lieux habités par les déments et les exceptionnellement doués sont tellement différents des lieux où habitent les hommes et les femmes ordinaires, qu'il n'y a que peu ou point de terrain commun du souvenir qui puisse servir de base à la compréhension ou à un sentiment de sympathie. Des mots sont prononcés, mais ils sont incapables d'éclairer. Les choses et les événements auxquels se rapportent les symboles appartiennent à des domaines d'expérience qui s'excluent mutuellement.

Nous voir nous-mêmes comme les autres nous voient est un don fort salutaire. A peine moins importante est l'aptitude à voir les autres tels qu'ils se voient eux-mêmes. Mais qu'arrive-t-il si ces autres appartiennent à une espèce différente et habitent un univers radicalement autre? Par exemple, comment les sains d'esprit peuvent-ils parvenir à savoir ce qu'on ressent effectivement quand on est fou? Ou bien — en dehors de l'hypothèse d'une renaissance en la personne d'un visionnaire, d'un médium, ou d'un génie musical — comment pourrons-nous jamais visiter les mondes qui, pour Blake, pour Swedenberg, pour Jean-Sébastien Bach, étaient leur foyer? Et comment un homme à la limite extrême de l'ecto-

(1) C'est-à-dire autre que le sens normal : allusion au premier chapitre du roman de Dickens. *(N. d. T.)*

morphisme et de la cérébrotonie pourra-t-il jamais se mettre à la place d'un homme à la limite de l'endomorphisme et de la viscérotomie, ou, à l'intérieur de certaines aires circonscrites, partager les sentiments de celui qui se tient à la limite du mésomorphisme et de la somatotonie? Pour le « behaviouriste » (1) sans mélange, des interrogations de ce genre sont, je le suppose, vides de sens. Mais pour ceux qui croient théoriquement ce qu'en pratique ils savent être vrai — savoir, que l'expérience possède un côté intérieur aussi bien qu'un côté extérieur — les problèmes ainsi posés sont des problèmes réels, d'autant plus graves qu'ils sont, les uns insolubles, d'autres solubles seulement dans des circonstances exceptionnelles et par des méthodes non accessibles à tout le monde. Ainsi, il semble virtuellement certain que je ne saurai jamais ce qu'on ressent quand on est sir John Falstaff ou Joe Louis. D'autre part, il m'a toujours paru possible que, grâce à l'hypnose, par exemple, ou à l'autohypnose, au moyen de la méditation systématique, ou bien par l'absorption de la drogue appropriée, je puisse modifier mon mode ordinaire de conscience, de façon à pouvoir connaître, par l'intérieur, ce dont parlaient le visionnaire, le médium, et même le mystique.

D'après ce que j'avais lu au sujet de l'expérience de la mescaline, j'étais convaincu d'avance que la drogue me donnerait accès, au moins pour quelques heures, dans le genre de monde intérieur décrit par Blake et « A E. » (2). Mais ce à quoi je m'étais attendu ne se produisit pas. Je m'étais attendu à rester étendu, les yeux fermés, en contemplant des visions de géométries multicolores, d'architectures animées, riches de gemmes et d'une beauté fabuleuse, de paysages animés de personnages héroïques, de drames symboliques, tremblant perpétuellement au bord même de l'ultime révélation. Mais je n'avais pas compté, la chose était évidente, avec les particularités de mon ensemble génétique mental, les faits de mon tempérament, de mon éducation et de mes habitudes.

Je suis, et ai toujours été, d'aussi loin que remontent mes souvenirs, un « visuel » indigent. Les mots, même les mots des poètes, chargés de résonances, n'évoquent point d'images dans mon esprit. Aucune vision hypnagogique ne m'accueille au seuil du sommeil. Quand je me rappelle quelque chose, le

(1) Partisan de la doctrine du comportement, pour qui l'homme est exclusivement le produit du milieu et des circonstances extérieures. *(N. d. T.)*

(2) Pseudonyme du poète irlandais George William Russell (né en 1867). *(N. d. T.)*

souvenir ne s'en présente pas à moi comme un événement ou un objet vu d'une façon brillante. Par un effort de volonté je puis évoquer une image non très vive de ce qui est arrivé hier après-midi, de l'aspect qu'avait le Lungarno avant la destruction des ponts, ou de Bayswater Road à l'époque où les seuls omnibus étaient verts et minuscules, et traînés par de vieux chevaux à la vitesse de six kilomètres à l'heure. Mais les images de ce genre ont peu de substance, et ne possèdent absolument aucune vie propre et autonome. Elles sont, par rapport aux objets réels et perçus, comme étaient les ombres d'Homère par rapport aux hommes de chair et de sang, qui venaient les voir au royaume des morts. C'est seulement lorsque j'ai la fièvre que mes images mentales acquièrent une vie indépendante. Pour ceux chez qui la faculté de représentation visuelle est forte, mon monde intérieur doit paraître curieusement terne, limité et inintéressant. Tel était le monde — chose indigente mais bien à moi — que je m'attendais à voir transformé en quelque chose de complètement différent de lui-même.

La modification qui eut lieu effectivement dans ce monde ne fut, en aucun sens, révolutionnaire. Une demi-heure après avoir avalé la drogue, j'eus conscience d'une danse lente de lumières dorées. Un peu plus tard, il y eut de somptueuses surfaces rouges, s'enflant et s'étendant à partir de nœuds d'énergie brillants qui vibraient d'une vie aux dessins continûment changeants. A un autre moment, la fermeture de mes yeux révéla un complexe de structures grises, dans lequel des sphères bleuâtres et pâles émergeaient constamment en prenant une solidité intense, et, étant apparues, montaient sans bruit, glissant hors de vue. Mais à aucun moment il n'y eut de visages ni de formes d'hommes ou d'animaux. Je ne vis pas de paysages, pas d'espaces immenses, pas de croissance ou de métamorphose magique d'édifices, rien qui ressemblât de loin à un drame ou à une parabole. L'autre monde auquel la mescaline me donnait accès n'était point le monde des visions ; il existait là-bas, dans ce que je voyais, les yeux ouverts. Le grand changement était dans le domaine des faits objectifs. Ce qui était arrivé à mon univers subjectif était relativement sans importance.

J'avais pris ma pilule à onze heures. Une heure et demie plus tard, j'étais assis dans mon cabinet de travail, contemplant attentivement un petit vase en verre. Le vase ne renfermait que trois fleurs — une rose Belle-de-Portugal, largement épanouie, d'un rose-coquillage, avec un soupçon, à la base de chaque pétale, d'une teinte plus chaude, plus enflammée ; un gros œillet magenta et crème ; et, violet pâle

à l'extrémité de sa tige brisée, le bouton fier et héraldique d'un iris. Fortuit et provisoire, le petit bouquet violait toutes les règles du bon goût traditionnel. Au déjeuner, ce matin-là, j'avais été frappé de la dissonance vive de ses couleurs. Mais la question n'était plus là. Je ne regardais plus, à présent, une disposition insolite de fleurs. Je voyais ce qu'Adam avait vu le matin de sa création — le miracle, d'instant en instant, de l'existence dans sa nudité.

« Est-ce agréable? » demanda quelqu'un. (Pendant cette partie de l'expérience, toutes les conversations étaient enregistrées au moyen d'une machine à dicter, et j'ai pu me rafraîchir la mémoire quant à ce qui a été dit.)

« Ni agréable ni désagréable, répondis-je. Cela *est*, sans plus ».

Istigkeit — n'était-ce pas là le mot dont maître Eckhart aimait à se servir? Le fait d'être. L'Être de la philosophie platonicienne, — sauf que Platon semble avoir commis l'erreur énorme et grotesque de séparer l'Être du devenir, et de l'identifier avec l'abstraction mathématique de l'Idée. Jamais il n'avait pu voir, le pauvre, un bouquet de fleurs brillant de leur propre lumière intérieure, et quasi frémissantes sous la pression de la signification dont elles étaient chargées ; jamais il n'avait pu percevoir que ce que signifiaient d'une façon aussi intense la rose, l'iris et l'œillet, ce n'était rien de plus, et rien de moins, que ce qu'ils étaient — une durée passagère qui était pourtant une vie éternelle, un périr perpétuel qui était en même temps un Être pur, un paquet de détails menus et uniques dans lesquels, par quelque paradoxe ineffable et pourtant évident en soi, se voyait la source divine de toute existence.

Je continuai à regarder les fleurs, et dans leur lumière vivante, il me sembla déceler l'équivalent qualitatif d'une respiration — mais d'une respiration sans retours à un point de départ, sans reflux récurrents, mais seulement une coulée répétée d'une beauté à une beauté rehaussée, d'une profondeur de signification à une autre, toujours de plus en plus intense. Des mots tels que Grâce et que Transfiguration me vinrent à l'esprit, et c'était cela, bien entendu, entre autres, qu'ils représentaient. Mes yeux passèrent de la rose à l'œillet, et de cette incandescence plumeuse aux banderoles lisses d'améthyste sentimentale qui étaient l'iris. La Vision de Béatitude, *Sat Chit Anada*, la Félicité de l'Avoir-Conscience, — pour la première fois je comprenais, non pas au niveau verbal, non pas par des indications rudimentaires ou à distance, mais d'une façon précise et complète, à quoi se rapportaient ces syllabes prodigieuses. Et je me souvins alors d'un passage que j'avais lu dans l'un des essais de Suzuki. « Qu'est-ce

que le Corps-Dharma du Buddha? » (Le Corps-Dharma du Buddha est une autre façon de dire : l'Esprit, l'Être, le Vide, la Divinité.) Cette question est posée dans un monastère Zen, par un novice plein de sérieux et désorienté. Et, avec la prompte incohérence de l'un des Frères Marx, le Maître répond : « La haie au fond du jardin. » — « Et l'homme qui se rend compte de cette vérité, demande le novice, d'un ton dubitatif, qu'est-il, lui, si j'ose poser cette question? » Groucho lui applique sur les épaules un coup vigoureux de son bâton, et répond : « Un lion aux cheveux d'or. »

Ce n'avait été, lorsque je l'avais lu, qu'une absurdité vaguement grosse de quelque sens caché. Maintenant, c'était clair comme le jour, aussi évident qu'un théorème d'Euclide. Bien entendu, le Corps-Dharma du Buddha, c'était la haie au fond du jardin. En même temps, et non moins manifestement, c'était ces fleurs, c'était toute chose qu'il me plaisait — ou plutôt, qu'il plaisait au non-moi béni et délivré pour un instant de mon étreinte étouffante — de regarder. Les livres, par exemple, dont étaient tapissés les murs de mon cabinet. Comme les fleurs, ils luisaient, quand je les regardais, de couleurs plus vives, d'une signification plus profonde. Des livres rouges, semblables à des rubis ; des livres émeraude ; des livres reliés en jade blanche ; des livres d'agate, d'aigue-marine, de topaze jaune ; des livres de lapis-lazuli dont la couleur était si intense, si intrinsèquement pleine de sens, qu'ils me semblaient être sur le point de quitter les rayons pour s'imposer avec plus d'insistance encore à mon attention.

« Et les rapports spatiaux? » demanda l'enquêteur tandis que je regardais les livres.

Il était difficile de répondre. Sans doute, à ce moment, la perspective paraissait assez bizarre, et les murs de la pièce ne semblaient plus se couper à angle droit. Mais ce n'étaient pas là les faits réellement importants. Les faits réellement importants, c'étaient que les rapports spatiaux avaient cessé d'avoir grand intérêt, et que mon esprit percevait le monde rapporté à autre chose qu'à des catégories spatiales. En temps ordinaire, l'œil se préoccupe de problèmes tels que : *Où? A quelle distance? Situé comment par rapport à quoi?* Dans l'expérience de la mescaline, les questions sous-entendues auxquelles répond l'œil sont d'un autre ordre. Le lieu et la distance cessent de présenter beaucoup d'intérêt. L'esprit effectue ses perceptions en les rapportant à l'intensité d'existence, à la profondeur de signification, à des relations à l'intérieur d'un motif-type. Je voyais les livres, mais je ne me préoccupais nullement de leurs positions dans l'espace. Ce que je remarquais, ce qui s'imposait à mon esprit, c'est qu'ils

luisaient tous d'une lumière vivante, et que, chez certains, la splendeur était plus manifeste que chez d'autres. A cette occasion, la position et les trois dimensions étaient à côté de la question. Non point, bien entendu, que la catégorie de l'espace eût été abolie. Quand je me levai et me déplaçai par la pièce, je pus le faire d'une façon absolument normale, sans méjuger l'endroit où se trouvaient les objets. L'espace était toujours là ; mais il avait perdu sa prédominance. L'esprit se préoccupait primordialement, non pas de mesures et de situations, mais d'être et de signification.

Et l'indifférence en ce qui concerne l'espace était accompagnée d'une indifférence vraiment complète en ce qui concerne le temps.

« Il semble y en avoir à foison, » — voilà tout ce que je pus répondre quand l'enquêteur me demanda ce que je ressentais au sujet du temps.

A foison ; mais exactement combien — voilà qui était totalement à côté de la question. J'aurais pu, bien entendu, consulter ma montre ; mais ma montre, je le savais, était dans un autre univers. Mon expérience effective avait été, et était encore, celle d'une durée infinie, ou bien celle d'un perpétuel présent constitué par une révélation unique et continuellement changeante.

Quittant les livres, l'enquêteur dirigea mon attention sur le mobilier. Il y avait, au centre de la pièce, une petite table de dactylo ; plus loin (par rapport à moi) il y avait un fauteuil de rotin, et plus loin encore, un bureau. Ces trois meubles formaient un motif compliqué d'horizontales, de verticales, et de diagonales, — motif d'autant plus intéressant qu'il n'était pas interprété en le rapportant à des relations spatiales. La table, le fauteuil et le bureau étaient assemblés dans une composition ressemblant à quelque toile de Braque ou de Juan Gris, à une nature morte ayant quelque rapport reconnaissable avec le monde objectif, mais rendue sans profondeur, sans aucune tentative de réalisme photographique. Je regardais mes meubles, non pas comme l'utilitariste qui doit s'asseoir dans des fauteuils, et écrire devant des bureaux et des tables, et non pas comme le photographe ou l'enregistreur scientifique, mais comme l'esthète pur qui se préoccupe uniquement des formes et de leurs rapports dans le champ visuel ou le cadre du tableau. Mais, à mesure que je regardais, cette vue effectuée par un œil de cubiste céda la place à ce que je ne puis décrire autrement que la vision sacramentelle de la beauté. Je me retrouvais où j'avais été tandis que je regardais les fleurs — j'étais revenu dans un monde où tout brillait de la Lumière Intérieure et était fini dans sa signifi-

cation. Les pieds, par exemple, de ce fauteuil — combien miraculeuse était leur tubularité, combien surnaturelle l'égalité polie de leur surface ! Je passai plusieurs minutes — ou fut-ce plusieurs siècles? — non pas simplement à contempler ces pieds en bambou, mais à les *être* effectivement — ou plutôt à être moi-même en eux ; ou, pour être encore plus précis (car le « moi » n'était pas en cause dans cette affaire non plus qu'en un certain sens, ils ne l'étaient, « eux ») à être mon non-moi dans le non-moi qui était mon fauteuil.

Réfléchissant à ce que j'ai éprouvé, je me trouve d'accord avec l'éminent philosophe de Cambridge, le Dr C. D. Broad, quand il dit « que nous ferions bien d'examiner avec beaucoup plus de sérieux que nous ne l'avons fait jusqu'ici le type de théorie que Bergson a mise en avant au sujet de la mémoire et de la perception sensorielle. Ce qu'il suggère, c'est que la fonction du cerveau, du système nerveux et des organes des sens est, dans l'ensemble, *éliminative*, et non productive. Toute personne est, à tout moment, capable de se souvenir de tout ce qui lui est jamais arrivé, et de percevoir tout ce qui se produit partout dans l'univers. La fonction du cerveau et du système nerveux est de nous empêcher d'être submergés et confus sous cette masse de connaissances en grande partie inutiles et incohérentes, en interceptant la majeure partie de ce que, sans cela, nous percevrions ou nous rappellerions à tout instant, et ne laissant que ce choix très réduit et spécial qui a des chances d'être utile en pratique. » Selon une théorie de ce genre, chacun de nous est, en puissance, l'Esprit en Général. Mais, pour autant que nous sommes des animaux, notre rôle est de survivre à tout prix. Afin de rendre possible la survie biologique, il faut que l'Esprit en général soit creusé d'une tuyauterie passant par la valve de réduction constituée par le cerveau et le système nerveux. Ce qui sort à l'autre extrémité, c'est un égouttement parcimonieux de ce genre de conscience qui nous aidera à rester vivants à la surface de cette planète particulière. Afin de formuler et d'exprimer le contenu de ce conscient réduit, l'homme a inventé et perfectionné sans fin ces systèmes de symboles et de philosophies implicites que nous appelons les langues. Tout individu est à la fois le bénéficiaire et la victime de la tradition linguistique dans laquelle l'a placé sa naissance, — le bénéficiaire, pour autant que la langue donne accès à la documentation accumulée de l'expérience des autres ; la victime, en ce qu'elle le confirme dans la croyance que le conscient réduit est le seul conscient, et qu'elle ensorcelle son sens de la réalité, si bien qu'il n'est que trop disposé à prendre ses concepts pour des données, ses mots pour des choses effectives. Ce que, dans le

langage de la religion, l'on appelle « ici-bas », c'est l'univers du conscient réduit, exprimé et en quelque sorte pétrifié par le langage. Les divers « autres mondes » avec lesquels des êtres humains prennent erratiquement contact, sont autant d'éléments de la totalité du conscient appartenant à l'Esprit en Général. La plupart des gens, la plupart du temps, ne connaissent que ce qui passe dans la valve de réduction et est consacré comme étant authentiquement réel par la langue locale. Certaines personnes, toutefois, semblent être nées avec une sorte de conduit de dérivation qui évite la valve de réduction. Chez d'autres, des conduits de dérivation temporaires peuvent s'acquérir, soit spontanément, soit comme résultat d'exercices spirituels » délibérément voulus, soit par l'hypnose, soit au moyen de drogues. Par ces dérivations permanentes ou temporaires, coule, non pas, en vérité, la perception « de tout ce qui se produit partout dans l'univers » (car la dérivation n'abolit pas la valve de réduction, qui exclut toujours le contenu total de l'Esprit en Général), mais quelque chose de plus, et surtout quelque chose d'autre, que les matériaux utilitaires soigneusement choisis, que notre esprit individuel rétréci considère comme une image complète, ou du moins suffisante, de la réalité.

Le cerveau est muni d'un certain nombre de systèmes d'enzymes qui servent à en coordonner le fonctionnement. Quelques-unes de ces enzymes règlent l'arrivée du glucose dans les cellules du cerveau. La mescaline inhibe la production de ces enzymes, et diminue ainsi la quantité de glucose disponible pour un organe qui a constamment besoin de sucre. Lorsque la mescaline réduit la ration normale de sucre pour le cerveau, que se passe-t-il? Le nombre des cas observés est trop faible, de sorte qu'il est encore impossible de donner une réponse d'ensemble. Mais on peut résumer comme suit ce qui se produit chez la plupart de ceux qui ont pris de la mescaline sous surveillance compétente :

1° l'aptitude à se souvenir et à « penser droit » est peu diminuée, si tant est qu'elle le soit. (En écoutant les enregistrements de ma conversation alors que j'étais sous l'influence de la drogue, je ne puis découvrir que j'étais alors plus bête que je ne le suis d'ordinaire) ;

2° les impressions visuelles sont considérablement intensifiées, et l'œil recouvre en partie l'innocence perceptuelle de l'enfance, alors que le « sensum » n'était pas immédiatement et automatiquement subordonné au concept. L'intérêt porté à l'espace est diminué, et l'intérêt porté au temps tombe presque à zéro ;

3° bien que l'intellect demeure non affaibli, et bien que la

perception soit énormément améliorée, la volonté subit une modification profonde, en mal. Celui qui a pris de la mescaline ne voit aucune raison de faire quoi que ce soit en particulier, et trouve profondément inintéressante la plupart des causes pour lesquelles, en temps ordinaire, il était prêt à agir et à souffrir. Il ne peut se laisser tracasser par elles, pour la bonne raison qu'il a des choses meilleures pour occuper sa pensée ;

4° ces choses meilleures peuvent être éprouvées (comme je les ai éprouvées) « là-bas » ou « ici », ou dans les deux mondes, l'intérieur et l'extérieur, simultanément ou successivement. Qu'elles soient effectivement meilleures, cela paraît évident en soi à tous ceux qui absorbent de la mescaline en ayant le foie en bon état et l'esprit en repos.

Ces effets de la mescaline sont du genre de ceux auxquels on s'attendrait à la suite de l'administration d'une drogue ayant le pouvoir de diminuer l'efficacité de la valve de réduction cérébrale. Quand le cerveau manque de sucre, le moi sous-alimenté s'affaiblit, ne peut se tracasser pour entreprendre les tâches nécessaires et ennuyeuses, et perd tout intérêt à ces rapports spatiaux et temporels qui sont si importants pour un organisme préoccupé d'améliorer sa situation dans le monde. A mesure que l'Esprit en Général s'égoutte en passant à côté de la valve qui n'est plus hermétique, toutes sortes de choses biologiquement inutiles se mettent à se produire. Dans certains cas il peut y avoir des perceptions extra-sensorielles. D'autres personnes découvrent un monde de beauté visionnaire. A d'autres, encore, est révélée la splendeur, la valeur infinie et la richesse de signification de l'existence nue, de l'événement donné et non conceptualisé. Au stade final de l'absence du moi, — et je ne sais si aucun preneur de mescaline y est jamais parvenu — il y a une « connaissance obscure » que Tout est dans tout, — que Tout est effectivement chacun. C'est là, me semble-t-il, le point le plus proche où un esprit fini puisse parvenir de l'état où il « perçoit tout ce qui se produit partout dans l'univers ».

A ce propos, combien est significatif le rehaussement énorme, sous l'effet de la mescaline, de la perception des couleurs ! Pour certains animaux, il est très important, biologiquement, de pouvoir distinguer certaines teintes. Mais au-delà des limites de leur spectre utilitaire, la plupart des créatures sont presque complètement insensibles aux couleurs. Les abeilles, par exemple, passent la majeure partie de leur temps à « déflorer les fraîches vierges du printemps » ; mais, comme l'a fait voir von Frisch, elles ne sont capables de distinguer que fort peu de couleurs. Le sentiment éminemment développé des couleurs chez l'homme est un luxe bio-

logique — inestimablement précieux pour lui en tant qu'être intellectuel et spirituel, mais superflu pour sa survie en tant qu'animal. A en juger d'après les adjectifs qu'Homère leur met dans la bouche, les héros de la guerre de Troie ne surpassaient guère les abeilles quant à l'aptitude à distinguer les couleurs. De ce point de vue, tout au moins, le progrès de l'humanité a été prodigieux.

La mescaline élève toutes les couleurs à une puissance supérieure, et rend le percepteur de sensations conscient d'innombrables nuances fines de différence, auxquelles, en temps ordinaire, il est complètement aveugle. Il semblerait que, pour l'Esprit en Général, les prétendus caractères secondaires des choses fussent primaires. Différant en cela de Locke, il sent évidemment que les couleurs sont plus importantes, et méritent plus d'attention, que les masses, les positions et les dimensions. Comme ceux qui prennent de la mescaline, beaucoup de mystiques perçoivent des couleurs surnaturellement brillantes, non seulement par le regard intérieur, mais même dans le monde objectif qui les entoure. Des psychiques et des sujets sensibles rapportent des choses analogues. Il y a certains médiums pour qui la brève révélation du preneur de mescaline est une chose d'expérience quotidienne, et de toutes les heures, durant de longues périodes.

Après cette longue, mais indispensable excursion dans le royaume de la théorie, nous pouvons revenir à présent aux faits miraculeux — aux quatre pieds de fauteuil en bambou au milieu d'une pièce. Comme les asphodèles de Wordsworth (1), ils ont apporté toutes sortes de richesses — le don, d'un prix inestimable, d'une pénétration nouvelle et directe dans la nature même des choses, joint à un trésor plus modeste de compréhension, dans le domaine, tout particulièrement, des arts.

Une rose, si elle est une rose, est une rose. Mais ces pieds de fauteuil étaient des pieds de fauteuil, étaient saint Michel et tous les anges. Quatre ou cinq heures après l'événement, alors que les effets d'une disette de sucre cérébral commençaient à s'atténuer, on me fit faire un petit tour par la ville, tour qui comprit une visite, vers l'heure du coucher du soleil, à ce qui se prétend modestement être le Plus Grand « Drug-Store » du Monde. Au fond du P. G. D. S. M., parmi les jouets, les cartes de vœux et les journaux amusants, il y avait, chose assez étonnante, une rangée de livres d'art. Je pris le premier volume qui me tomba sous la main. Il était consacré à Van Gogh, et le tableau sur lequel le livre s'ouvrit

(1) Allusion à un poème bien connu. *(N. d. T.)*

fut *la Chaise* — cet étonnant portrait d'un *Ding an sich,* que le peintre dément avait vu, avec une espèce de terreur adoratrice, et avait essayé de rendre sur sa toile. Mais c'était une tâche pour laquelle le pouvoir même du génie se révéla totalement insuffisant. La chaise qu'avait vue Van Gogh était manifestement la même, en essence, que le fauteuil que j'avais vu. Mais, bien qu'incomparablement plus réelle que la chaise de la perception ordinaire, la chaise de son tableau ne demeurait rien de plus qu'un symbole, exceptionnellement expressif, du fait. Le fait, ç'avait été la Réalité manifestée ; ce n'était ici qu'un emblème. De tels emblèmes sont des sources de connaissance réelle au sujet de la nature des choses, et cette connaissance réelle peut préparer l'esprit qui l'accepte à des intuitions immédiates pour son propre compte. Mais rien de plus. Quelque expressifs qu'ils soient, les symboles ne peuvent jamais être les choses qu'ils représentent.

Il serait intéressant, à ce propos, de faire une étude des œuvres d'art qui étaient disponibles aux grands connaisseurs de la Réalité. Quel genre de tableaux regardait Eckhart? Quelles sculptures et quelles peintures ont joué un rôle dans l'expérience religieuse de saint Jean de la Croix, d'Hakuin, de Hui-neng, de William Law? Il est au-delà de mon pouvoir de répondre à ces questions ; mais je soupçonne fort que la plupart des grands connaisseurs de la Réalité ont prêté fort peu d'attention à l'art — les uns refusant totalement de s'en mêler, d'autres se contentant de ce qu'un œil critique considèrerait comme des œuvres de second ordre, voire de dixième. (Pour une personne dont l'esprit transfiguré et transfigurant est capable de voir le Tout dans chaque *ceci,* le fait qu'un tableau, même religieux, soit de second ordre, ou même de dixième ordre, sera une question de la plus souveraine indifférence.) L'art, je le suppose, ne s'adresse qu'aux débutants, ou bien à ces gens résolus à rester dans leur impasse et à se contenter de l'*ersatz* de la Réalité, des symboles plutôt que de ce qu'ils signifient, du menu élégamment composé, au lieu du dîner effectif.

Je remis le Van Gogh dans son rayon, et pris le volume suivant. C'était un livre sur Botticelli. Je le feuilletai. *La Naissance de Vénus,* — ce n'avait jamais été un de mes préférés. *Vénus et Mars,* — cette splendeur si passionnément dénoncée par le pauvre Ruskin au sommet de sa longue tragédie sexuelle. *La Calomnie d'Apelles,* d'une richesse et d'une complication merveilleuses. Et puis, un tableau un peu moins familier et non très bon. *Judith.* Mon attention fut arrêtée, et je contemplai, fasciné, non pas l'héroïne pâle et névrosée ou sa suivante, non pas la tête hirsute de la victime, ni le

paysage printanier constituant le fond du décor, mais la soie pourprée du corsage plissé et des longues jupes ballonnées de Judith.

C'était là quelque chose que j'avais déjà vu — vu ce matin même, entre les fleurs et les meubles, lorsque, abaissant par hasard mon regard, je continuai à fixer passionnément, par libre choix, mes propres jambes croisées. Ces plis du pantalon — quel labyrinthe de complexité significative et sans fin ! Et la texture de la flanelle grise — comme elle était riche, et profondément, mystérieusement somptueuse ! Et je les revoyais ici, dans le tableau de Botticelli.

Les êtres humains civilisés portent des vêtements ; il ne peut donc y avoir de portrait, de narration mythologique ou historique, sans représentation de textiles avec des plis. Mais bien qu'il puisse en expliquer les origines, le simple art du tailleur ne peut jamais rendre compte du développement luxuriant des draperies en tant que thème majeur de tous les arts plastiques. Les artistes, la chose est évidente, ont toujours aimé les draperies pour elles-mêmes — ou plutôt, pour eux-mêmes. Quand on peint ou sculpte des draperies, on peint, on sculpte des formes qui, à toutes fins pratiques, sont non-représentationnelles — de ce genre de formes non conditionnées sur lesquelles les artistes, même de la tradition la plus naturaliste, s'en donnent à cœur joie. Dans la Vierge ou l'Apôtre quelconque, l'élément strictement humain, pleinement représentationnel, compte pour environ dix pour cent de l'ensemble. Tout le reste consiste en variations multicolores sur le thème inépuisable de la laine ou de la toile chiffonnées. Et ces neuf dixièmes non représentationnels de Vierge ou d'Apôtre peuvent être aussi importants, qualitativement, qu'ils le sont quantitativement. Très souvent ils donnent le ton à toute l'œuvre d'art, ils indiquent la clef dans laquelle le thème est rendu, ils expriment le mode, le tempérament, l'attitude de l'artiste devant la vie. La sérénité stoïque se révèle dans les surfaces lisses, les larges plis non tourmentés, des draperies de Piero. Tiraillé entre le fait et le souhait, entre le cynisme et l'idéalisme, le Bernin tempère la vraisemblance quasi caricaturale de ses visages, au moyen d'énormes abstractions vestimentaires, qui sont l'incarnation, dans la pierre ou le bronze, des éternels lieux communs de la rhétorique — l'héroïsme, la sainteté, le sublime, auxquels aspire perpétuellement l'humanité, la plupart du temps en vain. Et voici les jupes et les manteaux viscéraux et inquiétants du Greco ; voici les plis anguleux, tordus, semblables à des flammes, dont Cosimo Tura revêt ses personnages : chez celui-là, la spiritualité traditionnelle

sombre dans une aspiration physiologique anonyme ; chez celui-ci, se tord un sentiment douloureux de l'étrangeté et de l'hostilité essentielles du monde. Ou bien, que l'on considère Watteau ; ses hommes et ses femmes jouent du luth, se préparent à se rendre à des bals et à prendre part à des arlequinades, s'embarquent, sur des pelouses de velours et sous de nobles feuillages, pour la Cythère qui est le rêve de tout amant ; leur mélancolie immense et la sensibilité à vif, atrocement douloureuse, de leur créateur, trouvent leur expression, non pas dans les actions enregistrées, non pas dans les gestes et les visages dépeints, mais dans le relief et la texture de leurs jupes en taffetas, de leurs capes et de leurs pourpoints en satin. Il n'y a pas ici un pouce de surface lisse, pas un instant de paix ou de confiance, — rien qu'un désert soyeux d'innombrables petits plis et rides, avec une modulation incessante — l'incertitude intérieure, rendue avec l'assurance parfaite d'une main de maître — d'un ton dans un autre ton, d'une couleur indéterminée dans une autre. Dans la vie, l'homme propose, et Dieu dispose. Dans les arts plastiques, c'est le sujet qui se charge de proposer ; ce qui dispose, en fin de compte, c'est le tempérament de l'artiste, approximativement (du moins dans le portrait, les ouvrages d'histoire et de « genre ») les draperies, sculptées ou peintes. A eux deux, ils peuvent décréter qu'une fête galante émouvra jusqu'aux larmes, qu'une crucifixion sera sereine au point d'en être joyeuse, qu'une apposition de stigmates sera presque intolérablement empreinte de sexe, que le portrait d'un prodige d'absence de cerveau féminin (je songe ici à l'incomparable Mme Moitessier, d'Ingres) exprimera l'intellectualité la plus austère, la plus intransigeante.

Mais ce n'est point là toute l'histoire. Les draperies, comme je l'avais à présent découvert, sont beaucoup plus que des procédés pour l'introduction de formes non-représentationnelles dans des peintures ou des sculptures naturalistes. Ce que le reste d'entre nous ne voit que sous l'influence de la mescaline, l'artiste est équipé congénitalement pour le voir tout le temps. Sa perception n'est pas limitée à ce qui est utile biologiquement ou socialement. Un peu de la connaissance de l'Esprit en Général se glisse à côté de la valve de réduction du cerveau et du moi, et pénètre dans son conscient. C'est une connaissance de la signification intrinsèque de tout existant. Pour l'artiste comme pour celui qui a pris de la mescaline, les draperies sont des hiéroglyphes vivants qui représentent, de quelque manière particulièrement infaillible, le mystère insondable de l'être pur. Plus même que le fauteuil, quoique moins, peut-être, que ces fleurs entièrement

surnaturelles, les plis de mon pantalon de flanelle gris étaient chargés d' « istigkeit ». A quoi devaient-ils leur statut privilégié, je ne sais. Est-ce, peut-être, parce que les formes d'une draperie à plis sont tellement étranges et dramatiques qu'elles accrochent l'œil et imposent ainsi à l'attention le fait miraculeux de l'existence même? Qui sait? Ce qui est important, c'est moins la raison de l'expérience que l'expérience elle-même. Contemplant les jupes de Judith, là-bas dans le Plus Grand Drug-Store du Monde, je savais que Botticelli — et non seulement Botticelli, mais bien d'autres encore — avaient regardé des draperies avec les mêmes yeux transfigurés et transfigurants que les miens, tels qu'ils avaient été ce matin-là. Ils avaient vu l' « istigkeit », le Tout et l'Infini du drap plié, et avaient fait de leur mieux pour le rendre en peinture ou en pierre. Nécessairement, bien entendu, sans succès. Car la splendeur et la merveille de l'existence appartiennent à un autre ordre, que l'art, même le plus élevé, est impuissant à exprimer. Mais je voyais nettement, dans la jupe de Judith, ce que, si j'avais été un peintre de génie, j'aurais pu faire de mon vieux pantalon de flanelle gris. Pas grand-chose, le ciel m'en est témoin, en comparaison de la réalité ; mais de quoi ravir génération sur génération de contempleurs, de quoi leur faire comprendre un peu, tout au moins, de la véritable signification de ce que, dans notre imbécillité touchante, nous appelons « les simples choses » et négligeons en faveur de la télévision.

« C'est ainsi qu'il faudrait voir, disais-je sans cesse, tandis que j'abaissais les yeux sur mon pantalon, ou jetais un regard sur les livres brillants comme des joyaux, sur les pieds de mon fauteuil infiniment plus que van-goghien. C'est ainsi qu'il faudrait voir ce que sont réellement les choses. » Et pourtant, il y avait des réserves à faire. Car si l'on voyait toujours ainsi, on ne voudrait jamais faire autre chose. On se contenterait simplement de regarder, d'être le divin non-moi de la fleur, du livre, du fauteuil, de la flanelle. Cela suffirait. Mais, dans ce cas, qu'adviendrait-il d'autrui? Qu'adviendrait-il des rapports humains? Dans l'enregistrement des conversations de cette matinée, je trouve cette interrogation constamment réitérée : « Qu'advient-il des rapports humains? » Comment pouvait-on concilier cettte félicité intemporelle de voir comme il faudrait voir, avec les devoirs temporels de faire ce qu'il faudrait faire et de sentir comme il faudrait sentir? « Il faudrait pouvoir, disais-je, voir ce pantalon comme infiniment important, et les êtres humains comme encore infiniment plus importants. » Il faudrait — mais en pratique, cela semblait impossible. Cette participation à la splendeur manifeste

des choses ne laissait pas de place, pour ainsi dire, aux préoccupations ordinaires, nécessaires, de l'existence humaine, et surtout aux préoccupations impliquant des personnes. Car les personnes sont des *moi*, et, d'un point de vue tout au moins, j'étais à présent un non-moi, percevant et étant simultanément le non-moi des choses qui m'environnaient. Pour ce non-moi nouveau-né, le comportement, l'aspect, et même l'idée du moi qu'il avait cessé d'être, et des autres moi, ses semblables de naguère, semblaient, non pas, certes, déplaisants (car la déplaisance n'était pas l'une des catégories auxquelles je rapportais mes pensées), mais immensément à côté de la question. Contraint par l'enquêteur à analyser et à exposer ce que je faisais (et comme je désirais ardemment qu'on me laissât seul avec l'éternité dans une fleur, avec l'Infini dans quatre pieds de fauteuil, et avec l'absolu dans les plis d'un pantalon de flanelle !), je me rendis compte que j'évitais de propos délibéré le regard de ceux qui étaient avec moi dans la pièce, que je m'abstenais délibérément d'avoir trop conscience d'eux. L'une de ces personnes était ma femme, l'autre un homme que je respectais et aimais beaucoup ; mais elles appartenaient toutes deux au monde duquel, pour le moment, la mescaline m'avait libéré — au monde des moi, des jugements moraux et des considérations utilitaires, au monde (et c'est cet aspect de la vie humaine que je désirais, plus que toute autre chose, oublier) de l'affirmation du moi, de l'assurance outrecuidante, des mots exagérément prisés et des idées idolâtrement adorées.

A ce stade de l'expérience, on me tendit une grande reproduction en couleurs d'un portrait bien connu de Cézanne par lui-même — la tête et les épaules d'un homme coiffé d'un large chapeau de paille, aux joues rouges, aux lèvres rouges, aux abondants favoris noirs, à l'œil sombre et peu amical. C'est un tableau magnifique ; mais ce n'est pas en tant que tableau que je le voyais à présent. Car la tête assuma soudain une troisième dimension et se mit à vivre comme un petit homme elfin regardant par une fenêtre, dans la page que j'avais devant les yeux. Je me mis à rire. Et quand on me demanda pourquoi : « Quelle prétention ! » répétai-je constamment. « Pour qui diable se prend-il? » Cette interrogation ne s'adressait pas à Cézanne en particulier, mais à l'espèce humaine en général. Pour qui donc se prenaient-ils tous?

« Cela me rappelle Arnold Bennett (1) dans les Dolomites »,

(1) Célèbre romancier et dramaturge anglais, mort en 1931. Il est l'évocateur puissant des « Five Towns », centre industriel de Staffordshire (poterie), et l'auteur de *The Old Wives Tab. (N. d. T)*

dis-je, me souvenant soudain d'une scène, heureusement immortalisée dans un instantané représentant A. B., quatre ou cinq ans avant sa mort, trottinant le long d'une route, en hiver, à Cortina d'Ampezzo. Autour de lui s'étendait la neige vierge ; à l'arrière-plan se dressait une apparition plus que gothique de rocs rouges et dentelés. Et il y avait là le cher, bon, malheureux A. B., exagérant le rôle de son personnage préféré de roman, lui-même. « The Card » en personne (1). Il allait, trottinant lentement sous le brillant soleil alpin, les pouces passés dans les emmanchures d'un gilet jaune qui se bombait un peu plus bas, avec la courbe gracieuse d'un bow-window Régence (2) à Brighton — la tête rejetée en arrière comme pour lancer quelque phrase bégayée, à la façon d'un obusier, vers le dôme bleu des cieux. Ce qu'il dit effectivement, je l'ai oublié ; mais ce que toute sa manière, son air et sa posture criaient véritablement, c'était : « Je vaux bien ces sacrées montagnes ! » Et, par certains côtés, bien entendu, il valait infiniment mieux ; mais non pas, comme il le savait très bien, de la façon dont aimait à se l'imaginer son héros préféré de roman.

Avec succès (quel que puisse être le sens de ce mot), ou sans succès, nous exagérons tous le rôle de notre héros préféré de roman. Et le fait, le fait à peu près infiniment improbable d'être effectivement Cézanne, n'y change rien. Car le peintre achevé, avec son petit « pipe-line » vers l'Esprit en Général passant en dérivation à côté de la valve cérébrale et du filtre au moi, était également et tout aussi authentiquement cet elfe à favoris et à l'œil peu amical.

A titre de dérivatif, je me remis à regarder les plis de mon pantalon. « C'est ainsi qu'il faudrait voir », répétai-je encore. Et j'aurais pu ajouter : « Voilà le genre de choses qu'il faudrait regarder. Des choses sans prétention, satisfaites d'être simplement elles-mêmes, suffisantes en leur réalité, ne jouant pas un rôle, n'essayant pas, d'une façon insensée, d' « y aller » seules, isolées du corps-Dharma, en un défi luciférien à la grâce de Dieu. »

« Ce qui s'en rapprocherait le plus, dis-je, ce serait un Vermeer. »

Oui, un Vermeer. Car cet artiste mystérieux était triplement doué — de la vision qui perçoit le corps-Dharma sous la forme de la haie au fond du jardin, du talent de rendre,

(1) C'est le héros de plusieurs romans d'Arnold Bennett, entreprenant et passablement arriviste, mais sans aucune méchanceté. *(N. d. T).*

(2) Les Anglais appellent Régence la période (1811-1820) pendant laquelle George, prince de Galles (plus tard George IV) exerça la régence durant la folie de son père George III. *(N. d. T.)*

de cette vision, tout ce que permettent les limitations de la capacité humaine, et de la prudence de se borner, dans ses tableaux, aux aspects relativement praticables de la réalité, car bien que Vermeer ait représenté des êtres humains, il a toujours été un peintre de nature-morte. Cézanne, qui disait à ses modèles féminins de s'efforcer d'avoir l'air de pommes, a essayé de peindre des portraits dans le même esprit. Mais ses femmes semblables à des reinettes s'apparentent aux idées de Platon, plutôt qu'au Corps-Dharma dans la haie. Elles sont l'Éternité et l'Infini, vus, non pas dans le sable ou dans une fleur, mais dans les abstractions de quelque genre très supérieur de géométrie. Vermeer n'a jamais demandé à ses jeunes filles d'avoir l'air de pommes. Au contraire, il insistait pour qu'elles fussent jeunes filles jusqu'à l'extrême limite, — mais toujours avec cette condition qu'elles s'abstinssent de se conduire comme des jouvencelles. Elles pouvaient s'asseoir ou se tenir debout tranquillement, mais ne devaient jamais glousser de rire, ne jamais faire montre d'embarras, ne jamais dire leurs prières ou se languir d'amoureux absents, ne jamais potiner, ne jamais contempler avec envie les bébés des autres, ne jamais flirter, ne jamais aimer, ni haïr, ni travailler. En faisant quelqu'une de ces choses, elles deviendraient sans aucun doute plus intensément elles-mêmes, mais cesseraient, pour cette raison même, de manifester leur non-moi divin et essentiel. Lorsque, pour utiliser l'expression de Blake, les portes de la perception n'étaient que partiellement nettoyées, un seul panneau était devenu presque parfaitement transparent ; le reste de la porte était encore maculé de boue. Le non-moi essentiel pouvait être perçu fort nettement chez les choses et chez les créatures vivantes en deçà du bien et du mal. Chez les êtres humains il était visible seulement quand ils étaient au repos, l'esprit non troublé, le corps immobile. Dans ces conditions, Vermeer voyait la Réalité dans toute sa beauté céleste, — il la voyait, et, dans une faible mesure, était capable de la rendre en une nature morte subtile et somptueuse. Vermeer est incontestablement le plus grand peintre de natures-mortes humaines. Mais il y en a eu d'autres : par exemple, les contemporains français de Vermeer, les frères Le Nain. Ils se sont proposé, je le suppose, d'être des peintres « de genre » ; mais ce qu'ils ont effectivement produit, c'est une série de natures-mortes humaines, dans lesquelles leur perception « nettoyée » de la signification infinie de toutes choses est rendue, non pas, comme chez Vermeer, par un subtil enrichissement de la couleur et de la texture, mais par une clarté rehaussée, une netteté obsédante de forme, dans une tonalité austère, presque

monochromatique. De nos jours, nous avons en Vuillard, peintre, à ses meilleurs jours, de tableaux inoubliablement splendides du Corps-Dharma manifesté dans une chambre à coucher bourgeoise, de l'Absolu flamboyant au milieu de la famille de quelque agent de change, prenant le thé dans un jardin de banlieue.

Ce qui fait que l'ancien bandagiste renie
Le comptoir dont le faste alléchait les passants,
C'est son jardin d'Auteuil, où veufs de tout encens,
Les zinnias ont l'air d'être en tôle vernie.

Pour Laurent Tailhade, le spectacle était simplement obscène. Mais si l'ancien bandagiste était resté suffisamment tranquille dans son fauteuil, Vuillard n'aurait vu en lui que le Corps-Dharma, il eût peint, sous les traits des zinnias, de la mare aux poissons rouges, de la tourelle mauresque et des lanternes chinoises, un coin de l'Eden avant la Chute.

Mais, entre temps, mon interrogation demeurait sans réponse. Comment cette perception « nettoyée » pouvait-elle se concilier avec la préoccupation convenable des rapports humains, avec les tâches ennuyeuses et les devoirs nécessaires, sans parler de la charité et de la compassion pratique? Le débat, vieux comme le monde, entre actifs et contemplatifs, se renouvelait — et, en ce qui me concerne, avec une acuité sans précédent. Car, jusqu'à ce matin-là, je n'avais connu la contemplation que sous ses formes assez humbles et ordinaires, — comme méditation logique ; comme absorbement ravi de l'esprit dans la poésie, la peinture, ou la musique ; comme attente patiente de ces inspirations, sans lesquelles même l'écrivain le plus terre à terre ne saurait espérer accomplir quoi que ce soit ; comme éclairs occasionnels, dans la nature, de ce que Wordsworth appelle « quelque chose de bien plus profondément entrefondu » ; comme silence systématique conduisant, quelquefois, à des indications d'une « obscure connaissance. » Mais maintenant, je connaissais la contemplation à ses sommets. A ses sommets, mais non pas encore dans sa plénitude. Car, dans sa plénitude, le chemin de Marie comprend en lui le chemin de Marthe et l'élève, en quelque sorte, à sa propre puissance supérieure. La mescaline ouvre le chemin de Marie, mais ferme la porte sur celui de Marthe. Elle donne accès à la contemplation — mais à une contemplation qui est incompatible avec l'action et même avec la volonté d'action, avec l'idée même d'action. Dans les intervalles entre ses révélations, celui qui prend de la mescaline a tendance à sentir que, bien qu'en un sens tout soit suprêmement tel qu'il doit être, en un autre sens il y a

quelque chose qui cloche. Son problème est essentiellement le même que celui qui confronte le quiétiste, l'*archat*, et, à un autre niveau, le peintre de paysages et le peintre de natures-mortes humaines. La mescaline ne pourra jamais résoudre ce problème-là : elle ne peut que le poser, d'une façon révélatrice, pour ceux à qui il ne s'était encore jamais présenté. La solution pleine et définitive ne peut être trouvée que par ceux qui sont disposés à mettre en œuvre le genre convenable de *Weltanschanung* au moyen du genre convenable de conduite et du genre convenable de vigilance constante et spontanée. En contraste avec le quiétiste, il y a le contemplatif-actif, le saint, l'homme qui, comme l'a dit Eckhart, est prêt à descendre du septième ciel afin de porter un verre d'eau à son frère malade. En contraste avec l'*archat*, qui bat en retraite devant les apparences pour entrer dans un Nirvana entièrement transcendantal, il y a le Bodhisattva, pour qui la Réalité et le monde des contingences ne font qu'un, et par la compassion sans bornes de qui chacune de ces contingences est une occasion, non seulement d'intuition transfiguratrice, mais aussi de charité la plus pratique. Et, dans l'univers de l'art, en contraste avec Vermeer et les autres peintres de natures-mortes humaines, en contraste avec les maîtres de la peinture de paysage chinois et japonais, en contraste avec Constable et Turner, avec Sisley, Seurat et Cézanne, il y a l'art de Rembrandt, qui embrasse tout. Ce sont là des noms immenses, des éminences inaccessibles. Quant à moi, en cette mémorable matinée de mai, je ne pouvais qu'être reconnaissant d'une expérience qui m'avait montré, plus nettement que je ne l'avais jamais vue, la nature temporelle du défi et la réponse complètement libératrice.

Qu'on me permette d'ajouter, avant que nous ne quittions ce sujet, qu'il n'y a point de forme de contemplation, même la plus quiétiste, qui soit dénuée de valeurs éthiques. La moitié au moins de toute morale est négative, et consiste à se garder du mal. L'oraison dominicale comporte moins de cinquante mots, et six d'entre eux sont consacrés à demander à Dieu de ne pas nous induire en tentation. Le contemplatif partiel laisse inaccomplies bien des choses qu'il devrait faire ; mais, à titre de compensation, il s'abstient de faire une foule de choses qu'il ne doit pas faire. La somme du mal, a dit Pascal, serait considérablement réduite, si seulement les hommes pouvaient apprendre à rester tranquillement dans leur chambre. Le contemplatif dont la perception a été « nettoyée » n'est pas tenu de rester dans sa chambre. Il peut aller vaquer à ses affaires, si complètement satisfait de voir et d'être une partie de l'Ordre divin des Choses, qu'il ne sera

jamais tenté de s'adonner à ce que Traherne a appelé « les gentillesses malpropres du monde ». Quand nous nous sentons les seuls héritiers de l'univers, quand « la mer coule en nos veines... et que les astres sont nos joyaux », quand toutes choses sont perçues comme étant infinies et sacrées, quel motif pouvons-nous avoir d'être cupides ou d'affirmer notre moi, de poursuivre le pouvoir ou les formes un peu lugubres du plaisir? Les contemplatifs ont peu de chances de devenir des joueurs, ou des procureurs, ou des ivrognes ; ils ne prêchent pas, en général, l'intolérance, ni ne font la guerre ; ils n'estiment pas nécessaire de voler, d'escroquer, ni de pressurer les pauvres. Et à ces énormes vertus négatives, on peut en ajouter une autre qui, bien qu'elle soit difficile à définir, est à la fois positive et importante. L'*archat* et le quiétiste peuvent bien ne pas pratiquer la contemplation dans sa plénitude ; mais, si tant est qu'ils la pratiquent, ils peuvent en rapporter des rumeurs d'une autre contrée de l'esprit, d'une contrée transcendante ; et s'ils la pratiquent à son sommet, ils deviendront des conduits par lesquels quelque influence bénéfique pourra couler hors de cette contrée, dans un monde de *moi* obscurcis, mourant chroniquement d'en être privés.

Entre temps, quittant, à la demande de l'enquêteur, le portrait de Cézanne, pour revenir à ce qui se passait dans ma tête, je fermai les yeux. Cette fois, le paysage intérieur fut curieusement dénué d'intérêt. Le champ de ma vision était rempli de structures brillamment colorées, constamment changeantes, qui semblaient être faites de matière plastique ou de tôle émaillée.

« Ca ne vaut pas cher, commentai-je. C'est banal. Comme des objets dans un Uniprix. »

Et toute cette pacotille existait dans un monde fermé, à l'étroit.

« C'est comme si l'on était dans l'entrepont d'un bateau, dis-je. D'un bateau de quatre sous. »

Et tandis que je regardais, il apparaissait fort nettement que ce bateau de quatre sous était, en quelque façon, en rapport avec les prétentions humaines. L'intérieur suffocant d'un bateau « Uniprix » était mon propre moi personnel, ces mobiles-camelote, de tôle et de matière plastique, étaient mes contributions personnelles à l'univers.

Je sentis que la leçon était salutaire, mais je regrettais néanmoins qu'elle dût m'être administrée à ce moment et sous cette forme. En général, le preneur de mescaline découvre un monde intérieur qui est aussi manifestement une donnée, aussi évidemment infini et sacré, que ce monde extérieur

transfiguré que j'avais vu, les yeux ouverts. Dès l'abord, mon cas, à moi, avait été différent. La mescaline m'avait doué temporairement du pouvoir de voir les choses les yeux fermés ; mais elle ne pouvait pas révéler, ou du moins ne révélait pas en cette circonstance, une vue intérieure comparable même de loin à mes fleurs, à mon fauteuil, ou à mon pantalon de flanelle « là-bas ». Ce qu'elle m'avait permis de percevoir, à l'intérieur, ce n'était pas le Corps-Dharma en images, mais mon propre esprit ; ce n'était pas l'Archétype de la Réalité, mais une série de symboles — en d'autres termes, un succédané, « fabriqué-maison », de la Réalité.

La plupart des visuels sont transformés par la mescaline en visionnaires. Quelques-uns d'entre eux — et ils sont peut-être plus nombreux qu'on ne le suppose d'ordinaire — n'ont point besoin de transformation ; ils sont tout le temps des visionnaires. L'espèce mentale à laquelle appartenait Blake est assez largement répandue, même chez les sociétés urbaines et industrielles de l'époque présente. Le caractère unique de l'artiste-poète ne réside pas dans le fait que (pour citer un mot de son *Catalogue descriptif*) il *vit* effectivement « ces originaux merveilleux dénommés Chérubins dans les Saintes Écritures ». Il ne réside pas en ce que « ces originaux merveilleux vus dans mes visions avaient, certains d'entre eux, cent pieds de haut (1)... et renfermaient tous quelque signification mythologique et absconse. » Il réside exclusivement en son aptitude à traduire, en paroles ou (d'une façon un peu moins heureuse) en lignes et en couleurs, quelque indication tout au moins d'une expérience non excessivement rare. Le visionnaire sans talent peut percevoir une réalité intérieure non moins formidable, belle et significative que le monde contemplé par Blake, mais il manque totalement de l'aptitude à exprimer, en symboles littéraires ou plastiques, ce qu'il a vu.

D'après les traces laissées par la religion et les monuments de la poésie et des arts plastiques qui subsistent, il se voit nettement que, dans la plupart des époques et dans la plupart des lieux, les hommes ont attaché plus d'importance au paysage intérieur qu'aux existants objectifs ; ils ont senti que ce qu'ils voyaient en fermant les yeux possédait une signification spirituellement supérieure à ce qu'ils voyaient, les yeux ouverts. La raison? La familiarité engendre le mépris (2), et la manière de survivre est un problème dont la gamme d'urgence s'étend du chroniquement ennuyeux au

(1) 30 mètres. *(N. d. T.)*
(2) C'est un dicton anglais familier. *(N. d. T.)*

douloureusement torturant. Le monde extérieur est ce à quoi nous nous réveillons tous les matins de notre vie, c'est le lieu où, bon gré — mal gré, il nous faut essayer de faire notre vie. Dans le monde intérieur, il n'y a ni travail, ni monotonie. Nous ne le visitons que dans les rêves et les rêveries, et son étrangeté est telle, que nous ne trouvons jamais le même monde en deux cas consécutifs. Qu'y a-t-il donc d'étonnant à ce que les êtres humains, dans leur recherche du divin, aient généralement préféré regarder vers l'intérieur ! Généralement, mais non toujours. Dans leur art non moins que dans leur religion, les Taoïstes et les Buddhistes Zen ont regardé au-delà des visions, vers le Vide, et, à travers le Vide, vers les dix mille objets de la réalité objective. En raison de leur doctrine du Verbe qui s'est fait chair, les Chrétiens auraient dû pouvoir, dès l'abord, adopter une attitude analogue à l'égard de l'univers qui les environne. Mais en raison de la doctrine de la Chute, ils ont éprouvé beaucoup de difficulté à le faire. A une époque aussi récente que voici trois cents ans, une expression de déni total du monde, et même de condamnation du monde, était à la fois orthodoxe et compréhensible. « Nous ne devons nous étonner d'absolument rien dans la Nature, si ce n'est, toujours de l'Incarnation du Christ. » Au XVIIe siècle, la formule de Lallemant semblait avoir un sens. Aujourd'hui, elle rend un son de démence.

En Chine, l'élévation de la peinture de paysage au rang d'un art majeur a eu lieu il y a environ mille ans ; au Japon, il y a environ six cents ans ; et, en Europe, voici quelque trois cents ans. Le fait d'égaler le Corps-Dharma à la haie fut l'œuvre de ces maîtres Zen, qui allièrent le naturalisme taoïste avec le transcendantalisme buddhiste. C'est donc exclusivement dans l'Extrême-Orient que les peintres paysagistes ont considéré consciemment leur art comme étant religieux. Dans l'Occident la peinture religieuse consistait à faire le portrait de personnages sacrés, à illustrer des textes sacrosaints. Les peintres paysagistes se considéraient comme des séculiers. Aujourd'hui, nous reconnaissons en Seurat l'un des maîtres suprêmes de ce qu'on peut appeler la peinture mystique de paysage. Et pourtant, cet homme qui savait, plus efficacement que tout autre, rendre l'Un par le nombre, se montra fort indigné quand quelqu'un le félicitait de la « poésie » de son œuvre. « Je ne fais qu'appliquer le système », protesta-t-il. En d'autres termes, il était simplement un pointilliste, et, à ses propres yeux n'était rien de plus. On conte une anecdote analogue sur John Constable. Un jour, vers la fin de sa vie, Blake rencontra Constable à Hampstead, et on lui montra l'un des croquis de l'artiste cadet. En dépit

de son mépris de l'art naturaliste, le vieux visionnaire savait reconnaître une belle œuvre quand il la voyait — sauf, bien entendu, lorsqu'elle était de Rubens. « Ce n'est pas du dessin, cela, s'écria-t-il, c'est de l'inspiration ! » — « J'avais l'intention que ce fût du dessin », répondit caractéristiquement Constable. Chacun des deux hommes avait raison. C'était bien du dessin, précis et véridique ; et c'était en même temps de l'inspiration — inspiration d'un ordre au moins aussi élevé que celle de Blake. Les pins sur la lande de Hampstead avaient effectivement été vus comme identiques au Corps-Dharma. Le croquis était une traduction, nécessairement imparfaite, mais encore profondément impressionnante, de ce qu'une perception « nettoyée » avait révélé aux yeux ouverts d'un grand peintre. A partir d'une contemplation, dans la tradition de Wordsworth et de Whitman, du Corps-Dharma en tant que haie, et à partir de visions, comme celles de Blake, des « originaux merveilleux » à l'intérieur de l'esprit, les poètes contemporains se sont retirés dans la recherche du subconscient personnel, en tant qu'opposé au plus-que-personnel, et dans la traduction, en termes éminemment abstraits, non pas du fait donné, objectif, mais de simples notions scientifiques et théologiques. Et il s'est produit quelque chose d'analogue dans le domaine de la peinture. Nous avons été témoins là d'un abandon général du paysage, forme d'art prédominante au XIXe siècle. Cet abandon du paysage n'a pas été une entrée dans cet autre Donné, intérieur et divin, dont s'étaient préoccupés la plupart des écoles traditionnelles du passé — dans ce Monde Archétype où les hommes ont toujours trouvé la matière première du mythe et de la religion. Non, ç'a été une retraite, à partir du Donné extérieur, dans le subconscient personnel, dans un monde mental plus malpropre et plus étroitement fermé que ne l'est même le monde de la personnalité consciente. Ces assemblages baroques de fer blanc et de matières plastiques aux couleurs vives, — où donc les avais-je déjà vus? Mais, dans toutes les galeries de tableaux qui exposent le dernier cri en matière d'art non-représentationnel.

Quelqu'un apporta alors un phonographe, et mit en place un disque sur le plateau. J'écoutai avec plaisir, mais je n'éprouvai rien de comparable à mes révélations visuelles de fleurs ou de flanelle. Un musicien doué par la nature *entendrait*-il les révélations qui, pour moi, avaient été exclusivement visuelles? Il serait intéressant d'en faire l'expérience. Entre temps, bien que non transfigurée, bien que conservant sa qualité et son intensité normales, la musique contribuait plus qu'un peu à ma compréhension de ce qui m'était arrivé et

des problèmes plus vastes qu'avaient soulevés ces événements.

La musique instrumentale, chose assez curieuse, me laissa assez froid. Le concerto pour piano en ut mineur, de Mozart fut arrêté après le premier mouvement, et fut remplacé par un enregistrement de quelques madrigaux de Gesualdo.

« Ces voix, dis-je avec satisfaction, ces voix, elles sont une espèce de pont pour revenir au monde humain. »

Et elles demeurèrent un pont, même lorsqu'elles chantèrent les compositions les plus étonnamment chromatiques du prince dément. Au travers des phrases rocailleuses des madrigaux, la musique poursuivit son cours, ne restant jamais dans le même ton durant deux mesures consécutives. Chez Gesualdo, ce personnage fantastique extrait d'un mélodrame de Webster, la désintégration psychologique avait exagéré, avait poussé à sa limite extrême, une tendance inhérente à la musique modale, en tant qu'opposée à la pleinement tonale. Les œuvres qui en résultaient me semblaient avoir pu être écrites par le Schœnberg de la dernière époque.

« Et pourtant, me sentis-je contraint de dire, en écoutant ces étranges produits d'une psychose de Contre-Réforme travaillant sur une forme d'art médiéval tardif, et pourtant, peu importe qu'il soit tout en fragments. L'ensemble est désorganisé. Mais chaque fragment individuel est bien en ordre, et est représentatif d'un Ordre supérieur. L'Ordre supérieur prévaut, même dans la désintégration. La totalité est présente, même dans les fragments rompus. Plus nettement présente, peut-être, que dans une œuvre complètement cohérente. Du moins n'est-on pas doucement poussé dans un sentiment de fausse sécurité par quelque ordre simplement humain et fabriqué. On est obligé de compter sur sa perception immédiate de l'ordre ultime. De sorte qu'en un certain sens, la désintégration peut avoir ses avantages. Supposez qu'on ne puisse pas revenir, sortir du chaos... »

Quittant les madrigaux de Gesualdi, nous bondîmes, franchissant un gouffre de trois siècles, jusqu'à Alban Berg et à la *Suite lyrique.*

« Ceci, annonçais-je d'avance, va être l'enfer. »

Mais il se trouva que je me trompais. En réalité, la musique parut un peu comique. Arrachée au subconscient personnel, les angoisses se succédaient à douze tons, mais ce qui me frappa, ce fut seulement l'incongruité essentielle qui existait entre une désintégration psychologique encore plus complète que celle de Gesualdo, et les ressources prodigieuses, en talent et en technique, utilisées pour son expression.

« Comme il se lamente sur lui-même ! » commentai-je, avec un manque de sympathie railleur. Et puis « *Katzen-*

musik (1) — une savante *Katzenmusik.* » Et enfin, après encore quelques minutes de cette angoisse : « Qui donc s'intéresse à ce qu'il a éprouvé? Pourquoi ne peut-il s'occuper d'autre chose? »

A titre de critique de ce qui est indubitablement une œuvre fort remarquable, c'était injuste et insuffisant, — mais non pas à côté de la question, me semble-t-il. Je la cite pour ce qu'elle vaut, et parce que c'est ainsi que, dans un état de contemplation pure, je réagis à la *Suite lyrique.*

Quand elle fut terminée, l'enquêteur proposa un tour au jardin. J'y consentis ; et bien que mon corps semblât s'être presque complètement dissocié de mon esprit — ou, pour être plus précis, bien que ma conscience du monde extérieur transfiguré ne fût plus accompagnée d'une conscience de mon organisme physique, — je me trouvai capable de me lever, d'ouvrir la porte-fenêtre, et de sortir, avec seulement un minimum d'hésitation. Il était bizarre, bien entendu, de sentir que « je » n'étais pas la même chose que ces bras et ces jambes « là-bas », que ce tronc, ce cou et même cette tête complètement objectifs. C'était bizarre ; mais on s'y habituait bientôt. D'ailleurs, le corps semblait parfaitement en état de s'occuper de lui-même. En réalité, bien entendu, il s'occupe toujours, effectivement, de lui-même. Tout ce que peut faire le moi conscient, c'est de formuler des désirs, qui sont alors mis à exécution par des forces sur lesquelles il a fort peu de maîtrise et qu'il ne comprend absolument pas. Quand il fait quelque chose de plus — quand il s'efforce trop, par exemple, quand il s'inquiète, quand il est en proie à des appréhensions au sujet de l'avenir — il diminue l'efficacité de ces forces, et peut même faire en sorte que le corps dévitalisé tombe malade. Dans l'état où j'étais alors, la conscience ne se rapportait point à un moi, elle était, en quelque sorte, livrée à elle-même. Cela signifiait que l'intelligence physiologique gouvernant le corps était également livrée à elle-même. Pour le moment, ce névrosé indiscret qui, dans les heures de veille, essaye de faire marcher la boutique, était, par bonheur, mis à l'écart.

Traversant la porte-fenêtre, je sortis sous une sorte de pergola couverte en partie d'un rosier grimpant, en partie de lattes de deux centimètres de largeur, séparées par des intervalles d'environ un centimètre. Le soleil brillait et les ombres des lattes traçaient un dessin zébré sur le sol et sur le siège et le dossier d'un fauteuil de jardin qui se trouvait à l'extrémité de la pergola. Ce fauteuil — l'oublierai-je

(1) Musique de chat. *(N. d. T.)*

jamais? Là où les ombres tombaient sur le rembourrage en toile, des bandes d'indigo sombre mais resplendissant alternaient avec des bandes d'une incandescence si intensément brillante qu'il était difficile de croire qu'elles pussent être faites d'autre chose que de feu bleu. Pendant ce qui me parut être un temps immensément long, je contemplai sans savoir, sans même désirer savoir, ce qui me confrontait. A tout autre moment, j'aurais vu un fauteuil, barré alternativement de lumière et d'ombre. Aujourd'hui, le percept avait englouti le concept. J'étais si complètement absorbé à regarder, si abasourdi par ce que je voyais effectivement que je ne pouvais avoir conscience d'autre chose. Le mobilier de jardin, les lattes, le soleil, l'ombre — ce n'étaient là rien de plus que des noms et des notions, que de simples verbalisations après l'événement, pour des besoins utilitaires ou scientifiques. L'événement c'était cette succession de portes de fournaises d'un bleu d'azur, séparées par des gouffres de gentiane insondable. C'était indiciblement merveilleux, merveilleux au point d'en être presque terrifiant. Et soudain, j'eus un soupçon de ce qu'on doit éprouver lorsqu'on est fou. La schizophrénie a ses paradis, aussi bien que ses enfers et ses purgatoires ; et je me souviens de ce que m'a dit un vieil ami, mort depuis bien des années, au sujet de sa femme, folle. Un jour, au début de la maladie, alors qu'elle avait encore ses intervalles de lucidité, il était allé à l'hôpital, pour causer avec elle de leurs enfants. Elle avait écouté quelque temps, puis l'avait arrêté net. Comment pouvait-il supporter de gaspiller son temps à propos de deux enfants absents, alors que tout ce qui importait réellement, ici même et maintenant, c'était l'ineffable beauté des motifs qu'il traçait, vêtu de ce veston de tweed brun, chaque fois qu'il remuait les bras? Hélas ! ce paradis de la perception « nettoyée », de la contemplation pure et unique, ne devait pas persister. Ces intermittences heureuses se firent plus rares, plus brèves, jusqu'à ce que, finalement, il n'y en eût plus ; il n'y eut plus que l'horreur.

La plupart de ceux qui prennent de la mescaline n'éprouvent que la partie paradisiaque de la schizophrénie. La drogue n'apporte l'enfer et le purgatoire qu'à ceux qui ont souffert récemment d'une jaunisse, ou qui subissent des dépressions périodiques ou une angoisse chronique. Si, comme les autres drogues d'un pouvoir comparable, fût-ce de loin, la mescaline était notoirement toxique, son absorption suffirait, par elle-même, à causer de l'angoisse. Mais la personne raisonnablement bien portante sait d'avance qu'en ce qui la concerne, la mescaline est complètement inoffensive, que ses

effets disparaîtront au bout de huit ou dix heures, sans laisser de traces fâcheuses, et, partant, de désir d'un renouvellement de la dose. Fortifiée par cette connaissance, elle s'embarque sans crainte dans l'expérience — en d'autres termes, sans aucune prédisposition à convertir une expérience d'une étrangeté sans précédent et autre qu'humaine, en une chose effrayante, en une chose véritablement diabolique.

Confronté avec un fauteuil qui avait l'air du Jugement dernier — ou, pour être plus précis, avec un Jugement dernier que, au bout d'un temps long et au prix d'une difficulté considérable, je reconnus être un fauteuil — je me trouvai tout à coup au bord d'une panique. Voici, sentis-je soudain, quelque chose qui allait trop loin. Trop loin, bien que ce fût pour pénétrer dans une beauté plus intense, dans une signification plus profonde. La crainte, telle que je l'analyse rétrospectivement, était celle d'être submergé, d'être désintégré sous une pression de réalité plus forte qu'un esprit habitué à vivre la plupart du temps dans un monde douillet de symboles, n'en pouvait supporter. La littérature de l'expérience religieuse abonde d'allusions aux souffrances et aux terreurs accablant ceux qui sont venus, trop soudainement, face à face avec quelque manifestation du *Mysterium tremendum*. Dans le langage théologique, cette crainte est due à l'incompatibilité entre l'égotisme de l'homme et la pureté divine, entre le caractère de séparation, aggravée par l'homme lui-même, et l'infini de Dieu. A la suite de Boehme et de William Law, on peut dire que, pour des âmes non régénérées, la lumière divine dans son plein éclat ne peut être appréhendée que comme un feu brûlant du purgatoire. On trouve une doctrine presque identique dans *le Livre tibétain des Morts*, où l'âme disparue est décrite comme se dérobant, dans une souffrance affreuse, à la claire Lumière du Vide, et même aux Lumières moindres, tempérées, afin de s'élancer dans les ténèbres réconfortantes du moi, sous la forme d'un être humain renaissant, ou même sous celle d'une bête, d'un esprit malheureux, d'un habitant de l'enfer. N'importe quoi, plutôt que cet éclat brûlant de la Réalité sans mélange — n'importe quoi.

Le schizophrène est une âme non pas simplement non régénérée, mais désespérément malade par-dessus le marché. Sa maladie consiste en l'incapacité à se réfugier hors de la réalité intérieure et extérieure (comme le fait en général le sain d'esprit) dans l'univers, « fabriqué-maison » du sens commun — dans le monde strictement humain des idées utiles, des symboles partagés et des conventions socialement acceptables. Le schizophrène ressemble à un homme sous

l'influence permanente de la mescaline, et, en conséquence, incapable d'exclure l'expérience ressentie d'une réalité avec laquelle il n'est pas assez sain pour vivre, qu'il ne peut éliminer par le raisonnement parce qu'elle est le plus opiniâtre des faits primordiaux, et qui, parce qu'elle ne lui permet jamais de regarder le monde avec des yeux simplement humains, l'effraye au point de lui faire interpréter son étrangeté ininterrompue, sa brûlante intensité de signification, comme étant des manifestations de la méchanceté humaine ou même cosmique, nécessitant les représailles les plus désespérées, depuis la violence meurtrière à l'une des extrémités de l'échelle, jusqu'à la catatonie, ou suicide psychologique, à l'autre. Et, une fois lancé sur ce chemin descendant, ce chemin infernal, on ne pourrait jamais s'arrêter. Voilà ce qui, à présent, n'était que trop évident.

« Une fois qu'on serait mal parti, dis-je, en réponse aux questions de l'enquêteur, tout ce qui arriverait constituerait une preuve de la conspiration ourdie contre vous. Tout se justifierait de soi-même. On ne pourrait aspirer un souffle d'air sans savoir que cela fait partie du complot. »

« Vous croyez donc savoir en quoi réside la folie? »

Ma réponse fut un « Oui » convaincu et bien senti.

« Et vous ne pourriez la maîtriser? »

« Non, je ne pourrais la maîtriser. Si l'on commençait en ayant pour prémisses majeurs la peur et la haine, on serait forcé de poursuivre jusqu'à la conclusion. »

« Serais-tu capable, demanda ma femme, de fixer ton attention sur ce que *le Livre tibétain des Morts* appelle la Claire Lumière? »

Cela me parut douteux.

« Cela éloignerait-il le mal, si tu pouvais la fixer? Ou ne serais-tu pas capable de la fixer? »

Je réfléchis quelque temps à cette question.

« Peut-être, finis-je par répondre, peut-être le pourrais-je — mais seulement s'il y avait quelqu'un pour me parler de la Claire Lumière. C'est une chose qu'on ne pourrait pas faire tout seul. C'est là l'intérêt, je le suppose, du rituel tibétain, — quelqu'un assis, là, tout le temps, et vous disant ce qu'il en est. »

Après avoir écouté l'enregistrement de cette partie de l'expérience, je pris mon exemplaire de l'édition Evan-Wentz du *Livre tibétain des Morts*, et l'ouvris au hasard. « O noblement né, ne laisse pas distraire ton esprit. » C'était là le problème : rester non-distrait. Non-distrait par le souvenir des péchés passés, par le plaisir imaginé, par l'arrière-goût des torts et des humiliations anciens, par toutes les craintes,

les haines et tous les désirs qui éclipsent d'ordinaire la Lumière. Ce que ces moines buddhistes faisaient pour les mourants et les morts, le psychiatre moderne ne pourrait-il le faire pour les déments? Qu'il y ait une voix pour leur assurer, de jour et même quand ils sont endormis, que, malgré toute la terreur, tout l'affolement et toute la confusion, la Réalité ultime demeure inébranlablement elle-même, et est de la même substance que la lumière intérieure de l'esprit même le plus tourmenté. Au moyen d'instruments tels que les enregistreurs, les commutateurs commandés par une horloge, les systèmes des discours publics et les parleurs d'oreillers, il doit être très facile de rappeler constamment ce fait primordial aux hôtes d'une institution, même dotée d'un personnel insuffisant. Peut-être quelques-unes des âmes perdues pourraient-elles ainsi être aidées à gagner un certain degré de maîtrise sur l'univers — à la fois beau et effrayant, mais toujours autre qu'humain, toujours totalement incompréhensible — dans lequel elles se voient condamnées à vivre.

Il n'était certes pas trop tôt qu'on m'éloignât des splendeurs inquiétantes du fauteuil de mon jardin. Retombant en paraboles vertes du haut de la haie, les frondaisons de lierre brillaient d'une espèce de rayonnement vitreux, semblable à de la jade. L'instant d'après, une touffe de tritomes, en pleine floraison, avait fait explosion dans mon champ de vision. Si passionnément vivantes qu'elles semblaient sur le point même de provoquer des paroles, les fleurs se tendaient là-haut vers l'azur. Comme le fauteuil sous les lattes, elles protestaient exagérément. J'abaissai mon regard sur les feuilles, et découvris une complexité caverneuse de lumières et d'ombres vertes les plus délicates, animées d'une pulsation de mystère indéchiffrable.

Des roses :
Les fleurs sont faciles à peindre,
Les feuilles, difficiles.

Ce *haïku* de Shiki (que je cite d'après la traduction de F. H. Blyth) exprime, indirectement, et avec précision, ce que je ressentais alors — la splendeur excessive, trop manifeste, des fleurs, en contraste avec le miracle plus subtil de leur feuillage.

Nous sortîmes dans la rue. Une grosse automobile bleu-pâle stationnait au bord du trottoir. A sa vue, je fus soudain saisi d'une gaieté énorme. Quelle suffisance, quelle absurde satisfaction de soi, rayonnait de ces surfaces bombées revêtues de l'émail le plus luisant ! L'homme avait créé cet objet à sa propre image — ou plutôt à l'image de son personnage de

roman préféré. Je me mis à rire, au point que les larmes me ruisselèrent sur les joues.

Nous rentrâmes dans la maison. Un repas avait été préparé. Quelqu'un, qui n'était pas encore identique à moi, se mit à manger avec un appétit d'affamé. D'une distance considérable, et sans grand intérêt, j'en fus le spectateur.

Le repas terminé, nous montâmes dans la voiture et fîmes une promenade. Les effets de la mescaline étaient déjà sur leur déclin ; mais les fleurs des jardins tremblaient encore au bord du surnaturel, les poivriers et les caroubiers bordant les rues secondaires appartenaient encore manifestement à quelque bois sacré. L'Éden alternait avec Dodone, Yggdrasil avec la Rose mystique. Et puis, brusquement, nous nous trouvâmes à un croisement, attendant de traverser Sunset Boulevard. Devant nous, les voitures roulaient en un flot continu, — par milliers, toutes brillantes et luisantes comme un rêve d'agent de publicité, et chacune plus risible que la précédente. Je fus repris d'un rire convulsif.

La Mer rouge du trafic s'ouvrit enfin, et nous passâmes dans une autre oasis d'arbres, de pelouses, et de roses. Au bout de quelques minutes, nous avions gagné un point culminant parmi les hauteurs, et la ville s'étendait là, à nos pieds. Je fus un peu déçu de constater qu'elle était fort semblable à la ville que j'avais vue en d'autres circonstances. En ce qui me concerne, la transfiguration était proportionnelle à la distance. Plus la chose contemplée était proche, plus elle était divinement autre. Ce panorama vaste et indistinct n'était guère différent de lui-même.

Nous poursuivîmes notre promenade, et, tant que nous restâmes sur les hauteurs, et qu'une vue succédait à une autre, la valeur significative était à son niveau quotidien, bien au-dessous du point de transfiguration. La magie ne recommença à opérer que lorsque nous descendîmes dans un faubourg nouveau, et que nous roulâmes entre deux rangées de maisons. Là, en dépit de la hideur toute particulière de l'architecture, il y eut des renouveaux d' « autreté » transcendantale, des soupçons du paradis de la matinée. Des cheminées en briques et des toits en simili-tuiles vertes luisaient au soleil, comme des fragments de la Nouvelle Jérusalem. Et tout à coup je vis ce que Guardi avait vu et (avec quelle incomparable habileté !) avait si souvent rendu dans ses tableaux — un mur de stuc avec une ombre le traversant obliquement, nu mais d'une beauté inoubliable, vide mais chargé de toute la signification et de tout le mystère de l'existence. La Révélation s'amorça, et disparut au bout d'une fraction de seconde. La voiture avait poursuivi son chemin ;

le temps découvrait une nouvelle manifestation de l'éternelle Réalité. « A l'intérieur de l'uniformité il y a différence. Mais il n'est nullement de l'intention de tous les Buddhas que la différence diffère de l'uniformité. Leur intention est à la fois la totalité et la différentiation. » Cette masse de géraniums rouges et blancs, par exemple — elle était entièrement différente de ce mur en stuc à cent mètres de là, le long de la route. Mais l' « istigkeit » de l'une et de l'autre était la même, la qualité éternelle de leur caractère passager était la même.

Une heure plus tard, ayant laissé en sécurité derrière nous quinze kilomètres de plus et la visite au Plus Grand Drug-Store du Monde, nous étions de retour à la maison, et j'étais revenu à cet état rassurant, mais profondément peu satisfaisant, qui s'appelle « être en possession de tous ses esprits ».

Que l'humanité en général puisse jamais se passer de Paradis artificiels, cela semble fort peu probable. La plupart des hommes et des femmes mènent une vie si douloureuse dans le cas le plus défavorable, si monotone, pauvre, et bornée dans le cas le meilleur, que le besoin de s'évader, le désir de se transcender eux-mêmes, ne fût-ce que pour quelques instants, est et a toujours été l'un des principaux appétits de l'âme. L'art et la religion, les carnavals et les saturnales, la danse et l'audition des prouesses oratoires — tout cela a servi, pour employer la formule de H.- G. Wells, de Portes dans le Mur. Et pour l'usage privé et quotidien, il y a toujours eu des excitants chimiques. Tous les sédatifs et les narcotiques végétaux, tous les euphoriques qui poussent sur les arbres, les hallucinogènes qui mûrissent dans les baies ou qu'on peut extraire, par pression, des racines, — tous, sans exception, sont connus et ont été utilisés systématiquement par les êtres humains depuis les temps immémoriaux. Et à ces modificateurs naturels de la conscience, la science moderne a ajouté son contingent de produits synthétiques, — le chloral, par exemple, et la benzédrine, les bromures et les barbituriques.

La plupart de ces modificateurs de la conscience ne peuvent, actuellement, être absorbés que sur l'ordre d'un médecin, ou sinon, d'une façon illégale, et moyennant des risques considérables. Pour l'usage sans restriction, l'Occident n'a autorisé que l'alcool et le tabac. Toutes les autres Portes chimiques dans le Mur sont étiquetées « Dope », et ceux qui en font un usage non autorisé sont des toxicomanes.

Nous dépensons actuellement beaucoup plus en boisson et en fumée qu'en instruction. Ce n'est pas surprenant, bien entendu. Le besoin de s'évader hors du moi et du milieu existe presque tout le temps chez presque tout le monde. Le désir

d'être utile aux jeunes n'est vigoureux que chez les parents, et encore, au cours des quelques années pendant lesquelles leurs enfants vont à l'école. L'attitude courante envers la boisson et le tabac est également peu surprenante. En dépit de l'armée grossissante des alcooliques sans espoir, en dépit des centaines de milliers de personnes annuellement mutilées ou tuées par des conducteurs d'automobiles ivres, les comiques populaires continuent à servir des plaisanteries sur l'alcool et ceux qui s'y adonnent. Et en dépit des indices montrant qu'il y a corrélation entre les cigarettes et le cancer du poumon, à peu près tout le monde considère qu'il est presque aussi normal de fumer du tabac que de manger. Du point de vue de l'utilitaire rationaliste, cela peut paraître bizarre. Pour l'historien, c'est exactement ce à quoi il faudrait s'attendre. Une ferme conviction de la réalité matérielle de l'Enfer n'a jamais empêché les chrétiens du moyen âge de faire ce que suggérait leur ambition, leur désir ou leur cupidité. Le cancer du poumon, les accidents de circulation, et les millions d'alcooliques misérables et créateurs de misère, sont des faits encore plus certains que ne l'était, à l'époque de Dante, le fait de l'Enfer. Mais tous ces faits sont lointains et peu substantiels, comparés au fait proche et ressenti d'un besoin, ici même et maintenant, d'évasion ou de sédation, d'un verre ou d'une cigarette.

Notre époque est celle, entre autres, de l'automobile et d'une population qui monte en chandelle. L'alcool est incompatible avec la sécurité sur les routes, et sa production, comme celle du tabac, condamne virtuellement à la stérilité bien des millions d'arpents des terres les plus fertiles. Les problèmes soulevés par l'alcool et le tabac ne sauraient, cela va sans dire, être résolus par la prohibition. On ne saurait abolir le besoin universel et toujours présent de la transcendance du moi, en claquant les Portes couramment populaires dans le Mur. La seule politique raisonnable, c'est d'ouvrir d'autres portes, meilleures, dans l'espoir d'inciter les hommes et les femmes à échanger leurs mauvaises habitudes anciennes contre de nouvelles, moins nuisibles. Quelques-unes de ces portes nouvelles et meilleures seront de nature sociale et technologique, d'autres, de nature religieuse ou psychologique, d'autres, de nature diététique, éducative, athlétique. Mais le besoin de congés chimiques hors du moi intolérable et du milieu repoussant subsistera indubitablement. Ce qu'il faut, c'est une drogue nouvelle qui soulagera et consolera notre espèce souffrante, sans faire plus de mal, à longue échéance, qu'elle ne fait de bien dans l'immédiat. Il faut qu'une pareille drogue soit puissante à doses minimes, et préparable

par synthèse. Si elle ne possède pas ces qualités, sa production, comme celle du vin, de la bière, des spiritueux et du tabac, gênera l'obtention des aliments et des fibres indispensables. Il faut qu'elle soit moins toxique que l'opium ou la cocaïne, moins apte à produire des conséquences sociales indésirables que l'alcool ou les barbituriques, moins nuisible au cœur et aux poumons que les goudrons et la nicotine des cigarettes. Et, sur le plan positif, elle devra produire des modifications de la conscience plus intéressantes, plus intrinsèquement précieuses, que la simple sédation ou la rêverie, que les illusions d'omnipotence ou la délivrance des inhibitions.

Pour la plupart des gens, la mescaline est presque complètement inoffensive. A la différence de l'alcool, elle n'entraîne pas celui qui la prend dans ce genre d'actions dénuées d'inhibition qui ont pour résultats des rixes, des crimes de violence et des accidents de circulation. Un homme sous l'influence de la mescaline se contente de s'occuper tranquillement de ce qui le regarde. En outre, ce dont il s'occupe, c'est une expérience du genre le plus illuminateur, qui n'a point besoin d'être acquise au prix (et c'est assurément là une chose importante) d'une séquelle compensatoire. Quant aux conséquences à longue échéance de l'absorption régulière de mescaline, nous savons là-dessus fort peu de choses. Les Indiens qui consomment des boutons de peyotl ne semblent pas être avilis, physiquement ni moralement, par cette habitude. Quoi qu'il en soit, les témoignages disponibles sont encore rares, et rudimentaires.

Bien qu'elle soit manifestement supérieure à la cocaïne, à l'opium, à l'alcool et au tabac, la mescaline n'est pas encore la drogue idéale. A côté de la majorité des preneurs de mescaline transfigurés de façon heureuse, il y a une minorité, qui ne trouve en la drogue que l'enfer ou le purgatoire. En outre pour une drogue qui doit être utilisée, comme l'alcool, pour la consommation générale, ses effets persistent pendant un temps incommodément long. Mais la chimie et la physiologie sont capables, actuellement, de réaliser à peu près n'importe quoi. Si les psychologues et les sociologues veulent bien définir l'idéal, on pourra compter sur les neurologues et les pharmacologistes pour découvrir le moyen grâce auquel cet idéal pourra être réalisé, ou tout au moins (car il se peut qu'un idéal de ce genre ne puisse jamais, en vertu de la nature même des choses, être pleinement réalisé) approché de plus près que dans le passé buveur de vin que dans le présent absorbeur de whisky, fumeur de marijuana, et avaleur de barbituriques.

Le besoin de transcender la suffisance du moi est, comme je l'ai dit, l'un des principaux appétits de l'âme. Lorsque,

pour une raison quelconque, les hommes et les femmes ne réussissent pas à se transcender au moyen du culte religieux, des bonnes œuvres et des exercices spirituels, ils ont tendance à recourir aux succédanés chimiques de la religion — à l'alcool et aux « pilules pour nigauds » dans l'Occident moderne, à l'alcool et à l'opium dans l'Orient, au haschich dans le monde musulman, à l'alcool et à la marijuana dans l'Amérique centrale, à l'alcool et la coca dans les Andes, à l'alcool et aux barbituriques dans les régions plus « à la page » de l'Amérique du Sud. Dans *Poisons sacrés, Ivresses divines*, Philippe de Félice a traité longuement et avec une grande richesse de documentation des rapports immémoriaux entre la religion et l'absorption de drogues. Voici, en résumé ou en citation directe, ses conclusions. L'emploi de substances toxiques à des fins religieuses est « extraordinairement répandu... Les pratiques étudiées dans ce volume peuvent s'observer dans toutes les régions de la terre, chez les primitifs non moins que chez ceux qui sont parvenus à un haut degré de civilisation. Nous ne traitons donc pas de faits exceptionnels, qu'on serait fondé à négliger, mais d'un phénomène général et humain au sens le plus large du mot, d'un genre de phénomène qui ne saurait être négligé par quiconque essaye de découvrir ce qu'est la religion, et quels sont les besoins profonds auxquels elle doit satisfaire. »

Idéalement, chacun devrait pouvoir trouver la transcendance du moi sous quelque forme de religion pure ou appliquée. Dans la pratique, il semble fort peu probable que ce résultat espéré sera jamais réalisé. Il y a, et il y aura sans doute toujours, des hommes et de femmes d'une excellente piété pratiquante, pour qui, malheureusement, la piété ne suffit pas. Feu G.-K. Chesterton, qui, dans ses écrits, a chanté la boisson d'une façon au moins aussi lyrique que la dévotion, peut leur servir de porte-parole éloquent.

Les Églises modernes, à part quelques exceptions parmi les sectes protestantes, tolèrent l'alcool ; mais les plus tolérantes elles-mêmes n'ont pas tenté de convertir cette drogue au christianisme, ni d'en rendre l'usage sacramentel. Le buveur pieux est contraint de prendre sa religion dans un compartiment, son succédané de religion dans un autre. Et c'est peut-être inévitable. Le boire ne peut être rendu sacramentel, si ce n'est dans des religions qui n'attachent aucune importance au décorum. Le culte de Dionysos ou du dieu celtique de la bière, était une affaire bruyante et tumultueuse. Les rites du christianisme sont incompatibles avec l'ivresse, fût-elle religieuse. Cela ne fait aucun mal aux distillateurs, mais c'est fort mauvais pour le christianisme. Il y a des personnes

innombrables qui désirent la transcendance du moi et qui seraient heureuses de la trouver à l'église. Mais, hélas ! « les ouailles affamées lèvent les yeux, et ne sont point nourries. » Elles participent aux rites, elles répètent les prières ; mais leur soif demeure inassouvie. Déçues, elles se tournent vers la bouteille. Pendant quelque temps au moins, cela fonctionne. On peut bien continuer à aller à l'église ; mais ce n'est rien de plus que la Banque musicale, dans *Erewhon*, de Samuel Butler. On peut bien continuer à reconnaître Dieu ; mais Il n'est Dieu qu'au niveau verbal, qu'en un sens strictement pickwickien (1). L'objet efficace du culte est la bouteille, et la seule expérience religieuse est cet état d'euphorie non-inhibée et belliqueuse qui suit l'ingestion du troisième cocktail.

On voit donc que le christianisme et l'alcool ne se mélangent pas et ne peuvent se mélanger. Le christianisme et la mescaline semblent beaucoup plus compatibles. Cela a été démontré par de nombreuses tribus indiennes, depuis le Texas jusqu'à une région aussi septentrionale que le Wisconsin. Parmi ces tribus, on trouve des groupes affiliés à l'Église américaine autochtone, secte dont le rite principal est une sorte d'Agape des premiers chrétiens, ou Festival d'Amour, où des tranches de peyotl remplacent le pain et le vin sacramentels. Ces Américains autochtones considèrent le cactus comme le don spécial de Dieu aux Indiens, et en identifient les effets à l'opération de l'Esprit divin.

Le professeur J.-S. Slotkin, — l'un des très rares blancs qui aient jamais participé aux rites d'une communauté religieuse peyotiste, — dit de ses coadorateurs qu'ils ne sont « certainement jamais stupéfiés ni ivres... Ils ne perdent jamais le rythme ni ne bredouillent en parlant, comme le ferait un homme ivre ou stupéfié... Ils sont tous tranquilles, courtois, et pleins d'égards les uns pour les autres. Je ne suis jamais entré dans le lieu du culte d'un blanc, où il y ait autant de sentiment religieux aussi bien que de decorum. » Et, permettons-nous de le demander, qu'éprouvent ces peyotistes dévots et pleins de retenue? Non pas ce léger sentiment de vertu qui soutient l'homme assidu aux offices du dimanche au travers de quatre-vingt-dix minutes d'ennui. Non pas même ces sentiments plus élevés, inspirés par des réflexions sur le Créateur et le Rédempteur, le Juge et le Consolateur, qui animent les pieux. Pour ces Américains autochtones, l'expérience religieuse est quelque chose de plus direct et de plus illuminateur, de plus spontané, quelque chose qui est moins le « fabriqué-maison » de l'esprit superficiel et suffisant.

(1) Voir note p. 3 *(N. d. T.)*

Parfois (selon les rapports recueillis par le Dr Slotkin) ils ont des visions, qui peuvent être celle du Christ lui-même. Parfois ils entendent la voix du Grand Esprit. Parfois ils prennent conscience de la présence de Dieu et de ces imperfections personnelles qui doivent être corrigées s'ils doivent accomplir Sa volonté. Il semble que les conséquences pratiques de l'ouverture chimique de ces portes d'accès à l'Autre Monde soient entièrement bonnes. Le Dr Slotkin rapporte que les peyotistes habituels sont, dans l'ensemble, plus industrieux, plus tempérés (beaucoup d'entre eux s'abstiennent complètement de prendre de l'alcool), plus paisibles, que le non-peyotistes. Un arbre qui porte des fruits aussi satisfaisants ne saurait être condamné a priori comme mauvais.

En rendant sacramentel l'usage du peyotl, les Indiens de l'Église américaine autochtone ont fait une chose qui est à la fois psychologiquement raisonnable et historiquement respectable. Dans les premiers siècles du christianisme, beaucoup de rites et de fêtes païens furent baptisés, pour ainsi dire, et utilisés aux fins de l'Église. Ces réjouissances n'étaient pas particulièrement édifiantes ; mais elles satisfaisaient une certaine faim psychologique, et, au lieu d'essayer de les supprimer, les premiers missionnaires eurent l'intelligence de les accepter pour ce qu'elles étaient, des expressions, satisfaisantes pour l'âme, de besoins fondamentaux, et de les incorporer à la texture de la religion nouvelle. Ce qu'ont fait les Américains autochtones est essentiellement analogue. Ils ont pris une coutume païenne (coutume, soit dit en passant bien plus élévatrice et illuminatrice que la plupart des réjouissances et mômeries assez brutales adoptées à partir du paganisme européen), et lui ont donné une signification chrétienne.

Bien qu'elles n'aient été introduites que récemment dans les États-Unis du Nord, l'ingestion du peyotl et la religion fondée sur elle sont devenues des symboles importants du droit du Peau-Rouge à l'indépendance spirituelle. Certains Indiens ont réagi à la suprématie du blanc en s'américanisant, d'autres en se retirant dans l'indianisme traditionnel. Mais quelques-uns ont essayé de tirer parti au mieux des deux mondes, voire de tous les mondes — de l'indianisme, du christianisme, et de ces autres mondes de l'expérience transcendantale où l'âme se connaît comme inconditionnée et de même nature que le Divin. D'où l'Église américaine autochtone. En elle, deux grands appétits de l'âme — le besoin d'indépendance et de la libre disposition de soi-même, et le besoin de transcendance du moi — se sont fondus avec un troisième, à la lumière duquel ils ont été interprétés, — le besoin d'adorer,

de justifier les voies de Dieu à l'égard de l'homme, d'expliquer l'univers au moyen d'une théologie cohérente.

Voyez, le pauvre Indien, dont l'esprit inculte
Le vêt par-devant, mais le laisse nu par derrière (1).

Mais en fait, c'est nous, les blancs riches et éminemment cultivés, qui nous sommes laissés nus par derrière. Nous recouvrons notre nudité antérieure de quelque philosophie — chrétienne, marxienne, freudo-physicaliste — mais, par derrière, nous demeurons découverts, à la merci de tous les vents des circonstances. Le pauvre Indien, par contre, a eu l'esprit de se protéger par derrière en complétant la feuille de vigne d'une théologie au moyen du pagne de l'expérience transcendantale.

Je ne suis pas assez sot pour égaler ce qui se produit sous l'influence de la mescaline ou de toute autre drogue, préparée ou préparable dans l'avenir, à la prise de conscience de la fin et du but ultime de la vie humaine : l'Illumination, la Vision de Béatitude. Tout ce que je hasarde, c'est que l'expérience de la mescaline est ce que les théologiens catholiques appellent une « grâce gratuite », non nécessaire au salut, mais utile en puissance, et qu'il faut accepter avec gratitude, si elle devient disponible. Etre secoué hors des ornières de la perception ordinaire, avoir l'occasion de voir pendant quelques heures intemporelles le monde extérieur et l'intérieur, non pas tels qu'ils apparaissent à un animal obsédé par la survie ou à un être humain obsédé par les mots et les idées, mais tels qu'ils sont appréhendés, directement et inconditionnellement, par l'Esprit en Général — c'est là une expérience d'une valeur inestimable pour chacun, et tout particulièrement pour l'intellectuel. Car l'intellectuel est, par définition, l'homme pour qui, selon la formule de Gœthe, « le verbe est essentiellement fécond ». Il est l'homme qui sent que « ce que nous percevons par la vue nous est étranger en tant que tel, et ne doit pas nous impressionner profondément ». Et pourtant, bien qu'il fût lui-même un intellectuel et l'un des maîtres suprêmes du langage, Gœthe n'a pas toujours été d'accord avec sa propre estimation du verbe. « Nous parlons beaucoup trop, a-t-il écrit dans sa maturité. Nous devrions parler moins et dessiner davantage. Personnellement, il me plairait de renoncer complètement à la parole, et, comme la Nature organique, de communiquer tout ce que j'ai à dire au moyen de croquis. Ce figuier, ce petit serpent, le cocon sur l'appui de ma fenêtre,

(1) C'est un distique célèbre de Pope, mais dont le second vers est impitoyablement parodié. *(N. d. T.)*

dans l'attente tranquille de son avenir — ce sont là des signatures importantes. Une personne capable d'en déchiffrer convenablement la signification serait bientôt en mesure de se passer complètement de la parole écrite ou parlée. Plus j'y songe, plus il y a, dans la parole, quelque chose de futile, de médiocre, et même (serais-je tenté de dire) d'affété. Par contraste, comme la gravité de la Nature et de son silence vous font tressaillir, quand vous êtes face à face avec elle, non distrait, devant une crête dénudée, ou parmi la désolation des montagnes antiques. » Nous ne pourrons jamais nous passer de langage et des autres systèmes de symboles ; car c'est par leur entremise, et seulement par leur entremise, que nous nous sommes haussés au-dessus des bêtes, au niveau d'êtres humains. Il nous faut maintenant apprendre à manier les mots d'une façon efficace ; mais, en même temps, il nous faut conserver, et au besoin intensifier, notre aptitude à regarder directement le monde, et non à travers ce milieu à demi-opaque de concepts, qui déforme chaque fait donné à la ressemblance, hélas ! trop familière, de quelque étiquette générique ou abstraction explicative.

Littéraire ou scientifique, libérale ou spécialisée, toute notre instruction est prédominamment verbale ,et, en conséquence, elle ne réussit pas à accomplir ce qu'elle est censée faire. Au lieu de transformer les enfants en adultes pleinement développés, elle fabrique des étudiants en sciences naturelles qui n'ont aucune conscience de la Nature en tant que fait primordial d'expérience, elle inflige au monde des étudiants en Humanités qui ne connaissent rien de l'humanité, la leur ou celle de quiconque.

Les psychologues de la « gestalt », tels que Samuel Renshaw, ont conçu des méthodes pour élargir le champ et accroître l'acuité des perceptions humaines. Mais nos éducateurs les appliquent-ils? La réponse est : non.

Les professeurs dans tous les domaines de l'adresse psychophysique, depuis la vision oculaire jusqu'au tennis, depuis l'art du danseur de corde jusqu'à la prière, ont découvert, à force d'essais et d'erreurs, les conditions du fonctionnement optimum dans leurs domaines spéciaux. Mais quelqu'une des grandes Fondations a-t-elle financé un projet de coordination de ces constatations empiriques en une théorie générale et une pratique de créativité rehaussée? Là encore, la réponse, au mieux de ma connaissance, est : non.

Toutes sortes de « cultistes » et d'originaux enseignent toutes sortes de techniques pour acquérir la santé, le contentement, la paix de l'esprit ; et pour beaucoup de leurs auditeurs, beaucoup de ces techniques sont (la chose est démon-

trable) efficaces. Mais voyons-nous des psychologues, des philosophes et des ecclésiastiques respectables, descendre hardiment dans ces puits bizarres et parfois malodorants, au fond desquels la pauvre Vérité est si souvent condamnée à s'asseoir? Une fois de plus, la réponse est : non.

Aldous Huxley.
(Traduction de l'anglais par Jules Castier.)

L'amour du CINEMA

Quel rapport déceler à première vue sur l'écran entre ce vaudeville, cette comédie de mœurs, ce reportage, cette reconstitution historique, cette biographie romancée et ce drame, sinon qu'ils ressortissent chacun à un mode connu d'expression? Mais, comme ceux-ci préexistaient au cinéma, il faut chercher ailleurs ce par quoi ces œuvres si diverses lui appartiennent toutes néanmoins. Nous nous apercevons alors que ce n'est qu'exceptionnellement, grâce à une brève audace ou à une chance éphémère, que le cinéma a véritablement droit à ce nom dans l'état actuel des choses. De ces films nous ne pouvons plus retenir que de rares images, celles qui nous ont apporté une émotion que la camera seule était capable de nous procurer et qui n'était pas imaginable avant elle.

Pour avoir été fixée sur la pellicule une pièce de théâtre n'en accède point forcément au plan de la cinématographie, ni le spectacle de nos rues ou n'importe quelle autre scène de la vie. L'emploi du langage cinématographique lui-même, tel qu'il a été codifié et que l'expriment certains mouvements classiques de la camera, ne suffit pas plus à faire du cinéma que l'observance rigoureuse des règles de la grammaire ne donne du style à un écrivain. Certes, lorsque Griffith découvre le gros plan ou Chaplin l'ellipse, ils inventent dans le domaine de la cinématographie pure, de même que l'utilisation nouvelle de l'imparfait par Flaubert étendait le pouvoir d'expression du roman. Seulement, ces procédés, une fois qu'ils ont été assimilés, deviennent des moyens, parmi d'autres, que le cinéma et la littérature doivent ou peuvent employer, mais qui n'entrent qu'accessoirement dans la définition qu'on en peut donner. En l'état présent de l'esthétique et de la technique cinématographiques, c'est au hasard, bien souvent — comme pour les trouvailles du gros plan et de l'ellipse, précisément — que seront dues les vraies beautés de l'écran. Mais elles ne seront jamais plus saisissantes que lorsqu'elles auront été délibérément conçues, réalisées et réussies. Je songe,

par exemple, à l'immobilisation de la vie dans *Paris qui dort* (1923) où René Clair, obligeant en quelque sorte le cinéma à faire marche arrière, réintroduit la pétrification photographique au sein même de l'action. Ou encore à l'inoubliable *cinéma à la seconde puissance* que nous montrait le *Sciuscià* (1946) de Vittorio de Sica en nous faisant assister à la projection d'un film de plein air à l'intérieur d'une prison. Il y avait une scène analogue dans *les Démons de la liberté* de Jules Dassin (*Brute Force*, 1947), mais elle ne nous émouvait pas, peut-être parce que le fragment de film présenté aux condamnés était sans horizon. Dans le *Cinquième Colonne* d'Alfred Hitchcock (*Saboteur*, 1942), nous voyons un criminel poursuivi se réfugier dans une salle de cinéma au moment où un film policier tient en suspens le public. L'ombre minuscule du fugitif passe devant l'immense écran où des visages gigantesques s'affrontent. Des paroles dramatiques s'échangent. Elles pourraient aussi bien concerner notre homme traqué, dont l'angoisse n'est pas imaginaire. N'est-ce pas à lui que s'adresse cette voix énorme, qui, dans l'obscurité traversée de cris et de lueurs, somme quelqu'un de se rendre? Des coups de feu éclatent bientôt à la fois dans le film et dans la salle. Ou, plus exactement, dans les deux films, car, ne l'oublions pas (mais nous l'avions précisément oublié), nous nous trouvons nous-même au cinéma. Mesurant après coup combien total avait été mon envoûtement, combien véritablement je m'étais cru non dans la salle de cinéma de l'avenue de la Grande-Armée où je me trouvais, mais dans celle de Los Angeles que me montrait le film, j'en éprouvai une sensation de vertige qui m'atteignit dans le sentiment même de mon identité. Ce charme qui a nom cinéma m'avait bel et bien dépersonnalisé. Telle est sa plus habituelle façon d'opérer. Loin de nous en affecter, nous nous en réjouissons d'habitude, au point même d'attendre des films cette précise ivresse. Seulement la réussite avait dépassé ici toute espérance. Elle était devenue humiliante du fait que pour nous faire oublier que nous étions au cinéma on avait fait d'un spectacle cinématographique la matière du spectacle dont nous étions dupe. Ce n'était pas la première fois qu'Alfred Hitchcock usait lui aussi du cinéma *à la seconde puissance*. Son *Rebecca* (1940) nous en avait déjà donné un exemple.

Pour en revenir à ce qu'on pourrait appeler la matière cinématographique, je citerai encore ce passage de l'*Alexandre Newsky* (1938), d'Eisenstein lorsque l'armée allemande est noyée dans le lac superficiellement gelé qu'elle avait voulu traverser : un linge mouillé adhère si étroitement aux bords brisés de la glace que nous ne l'en distinguons qu'au moment

où, glissant lentement sous le poids d'un corps immergé qui l'entraîne peu à peu au plus profond de l'eau noire, il se révèle comme étant l'extrémité de l'ample cape blanche d'un soldat englouti. Vingt-quatre ans après, Eisenstein se trouve ici une fois de plus influencé par Griffith : le meilleur *Alexandre Newsky* était déjà pour l'essentiel dans *Naissance d'une nation* (1914-1915) non seulement quant au mouvement des masses en combat, mais encore et surtout quant à la matière cinématographique proprement dite, notamment à l'emploi du *blanc :* comparer les cavaliers du premier de ces films à ceux du Ku-Klux-Klan dans le second. Les reflets, saisis par les films de Louis Lumière, appartiennent aussi insolitement à un univers esthétique (mais également physique, et peut-être métaphysique) insoupçonné avant l'invention de la camera et pourtant réel (et surréel) que ces capes des soldats allemands d'*Alexandre Newsky* glissant lentement, blanches sur le blanc de la glace brisée qui les engloutit ou que le blanc éclatant des draps d'où se détache la petite figure charmante de Catherine Hessling dans *Nana* (Renoir, 1926).

En quelque art que ce soit, c'est de l'équilibre des parties constitutives, de leur fusion en un tout harmonieux, que naît l'œuvre achevée. Le cinéma ne parvient à cette réussite qu'en de rares cas privilégiés, pour cette première raison que cet art dernier venu est si jeune encore que ses règles demeurent imprécises. Mais aussi parce que cette mise au point est d'autant plus délicate qu'il lui faut concilier un plus grand nombre d'éléments différents. Homogène comme tous les arts, le cinéma beaucoup plus qu'aucun autre est fait de matériaux hétérogènes. Il est seulement un art s'il réussit à surmonter les arts et les techniques distincts qui entrent dans sa composition : arts dramatique, romanesque, plastique ; technique photographique, etc. Dans la mesure où la camera sert de véhicule et l'écran de support à l'un ou à l'autre, ou à l'ensemble des arts, le cinéma n'est pas un art indépendant. Le caractère spécifique, donc irréductible, irremplaçable, de l'art cinématographique commence au moment où la camera, au lieu de se mettre au service de disciplines étrangères, les utilise à ses propres fins. Et la réussite est d'autant plus grande que la fusion a été plus parfaite. Alors disparaît ce qui appartenait au théâtre, au roman, aux arts plastiques, à la photographie, etc. Apparaît alors le cinéma. A cela près qu'il n'apparaît pas toujours pour tous au même endroit et qu'il faut, dans l'état actuel de la critique, compter avec une large marge d'indétermination personnelle.

Les textes épars qu'Élie Faure écrivit sur le cinéma, soit dans son *Histoire de l'Art*, soit dans divers articles, ont été

réunis en volume par son fils sous le titre *Fonction du cinéma, de la cinéplastique à son destin social* (1953). Je n'ai rien lu sur l'art de l'écran qui m'ait satisfait à ce point ni qui m'ait autant donné l'impression de la nouveauté. Le plus récent de ces textes date de 1937, certains d'entre eux et non des moindres remontant à 1922. C'est pourtant du cinéma de demain que nous entretient à propos des films d'hier ce grand esprit dont l'enthousiasme avive plus encore l'intelligence. Faut-il que ses idées aient imprégné notre époque, malgré le silence qui est fait sur son nom, pour que nous y retrouvions à leur source tant de conceptions que nous croyions récentes si même nous ne pensions pas les avoir inventées... Les grandes espérances que nous mettons dans l'art du film et que certains jugent aventurées apparaissent modestes en regard des anticipations de ce visionnaire lucide selon lequel la découverte du cinéma fut pour l'homme aussi importante sinon même plus que celle du feu. L'écran nous apprend, d'après lui, *une langue nouvelle, d'une richesse et d'une complexité telles que tout l'avenir n'en épuisera pas le trésor.* Le cinéma apparaît à Élie Faure aussi éloigné de ce qu'il sera à son époque de plus haut accomplissement que l'orchestre nègre l'est d'une symphonie composée et conduite par Beethoven. Avec la musique (et la danse), une des références constantes de cet auteur est la peinture qui est, comme le cinéma, *un art d'élimination et de choix*, et où le sujet n'est également *rien qu'un prétexte.* Toutes caractéristiques essentielles, comme nous verrons, à ce que j'appellerai la spécificité cinématographique.

L'auteur de *l'Esprit des formes* a inventé le mot *cinéplastique.* Il nous dit que le cinéma lui fit assister avec un émerveillement croissant *à une descente dans la foule de personnages qu'il avait déjà vus, immobiles, sur les toiles de Gréco, de Franz Hals, de Rembrandt, de Vélasquez, de Vermeer, de Courbet, de Manet.* Et il ajoute : *Je n'écris pas ces noms au hasard, les deux derniers surtout. La révélation de ce que pourra être le cinéma de l'avenir me vint un jour de la commotion que j'éprouvai en constatant, dans un éclair, la magnificence que prenait le rapport d'un vêtement noir avec le mur gris d'une auberge.* Allusion au *Signe de Zorro* (Fred Niblo, 1920) dont il écrivit une autre fois que les images lui parurent *dues à quelque collaboration surnaturelle de Vélasquez, de Goya et de Manet.* Aussi bien Élie Faure soutient-il que les plus grands peintres, notamment le Tintoret, ont préfiguré le cinéma. Celui-ci étant en outre considéré par notre auteur comme devant être non seulement plastiquement, mais encore socialement l'art de l'avenir, il nous fait voir en lui l'instrument

de communion le plus efficace dont l'homme ait disposé depuis la grande architecture.

Ces quelques citations suffisent à donner une idée de l'intérêt de ce petit livre d'Élie Faure, dont les cent quinze pages sont plus riches que celles, chiffrables par milliers, de certains ouvrages sur le cinéma qui sont des monuments par leurs seules dimensions. Une idée organisatrice fait défaut à la plupart sinon même à toutes les *Histoires du cinéma* aujourd'hui existantes en France alors qu'il suffit à Élie Faure de quelques courts chapitres pour situer l'art du film dans l'histoire des autres moyens d'expression ou de transfiguration et lui donner sa place autonome, irréductible, spécifique. Sa voix, qui est celle d'un artiste avant d'être celle d'un esthéticien, préfigure pour cette raison et pour quelques autres celle d'André Malraux.

Nous ne pouvons mettre au crédit des *Histoires du cinéma* certaines occasions d'émerveillement et d'enrichissement qu'en retombant dans l'empirisme auquel nous souhaitions précisément échapper. C'est d'abord, en ce qui me concerne, le plaisir sentimental dû à certains titres de films, révélations inoubliables de mon enfance ou de mon adolescence, alors que je ne garde (et pour cause) aucun souvenir contemporain de leur parution de *la Sortie des usines Lumière* (1895), des œuvres de Méliès ou des bandes de Feuillade, références essentielles des auteurs ici en cause. Il y aurait beaucoup à dire à ce sujet, notamment quant à la différence de nos jugements selon que nous avons ou non vu à leur époque les films dont nous parlons. Non que les critiques d'autrefois se soient toujours ni même très souvent trompés en leur temps. Ainsi, lorsqu'ils estimaient que le comble de l'art était représenté par un nombre réduit de sous-titres et dans une forme aussi laconique que possible [*Le Lys brisé* (Griffith, 1919), *The Kid* (Chaplin, 1920), etc.]. Ah ! cette poésie des phrases jaillies sur l'écran entre deux suites d'images et dont il ne reste généralement aujourd'hui que le ridicule... Dans *les Proscrits* (1917) de Sjöström, par exemple : *Vivant de chasse et de pêche, la solitude ne pesait pas aux bons compagnons de misère...* Ou dans *Feu Mathias Pascal* (1925) de Marcel L'Herbier : *Sa mère, le seul amour qui lui reste au monde avec l'enfant qu'il espère...* Il est vrai qu'à son époque, déjà, on devait sourire de cette conclusion du *Sept ans de malheur* (1923) de Max Linder : *Sept ans plus tard, les doigts habiles du temps ont recollé les petits morceaux de verre brisé qui maintenant reflètent bien du bonheur...;* de ce passage d'*A travers l'orage* (1921) de Griffith : *Heureuse et soumise, l'épousée offrait son amour aux caprices de son maître...;* ou de ce sous-titre du *Nana*

(1926) de Jean Renoir : *Et l'âge mûr entra, chamarré d'or...*

En dehors de rares et quasi miraculeuses réussites, la camera travaille encore, et pour longtemps sans doute, dans le provisoire. La raison en est qu'elle embraye avec les moyens de l'époque sur une réalité plus conventionnelle qu'il ne paraît, dans la mesure où son image née d'une technique imparfaite est par surcroît accordée à un moment de la sensibilité humaine. Telles œuvres que j'avais accueillies avec admiration au moment de leur naissance semblent déjà démodées sous plus d'un aspect. A vrai dire, leurs apparentes audaces étaient, sans doute, dépassées au moment de leur sortie, mais d'autres qualités, et ce que nous pourrions appeler une sorte d'*envoûtement*, nous avaient empêché de le déceler.

Voici que ce mot d'*envoûtement* vient de nous faire toucher à ce qui est peut-être le secret de l'éphémère perfection du bon cinéma contemporain. Les arts, quels qu'ils soient, matérialisent du rêve. C'est leur vocation que de donner une forme à l'impalpable. De tous les modes d'expression, le cinéma est celui qui dispose des moyens les plus convaincants pour cette capture du flot poétique. D'abord parce qu'il ne le solidifie pas comme les arts plastiques sans pour cela l'intérioriser comme la littérature. En quoi il bénéficie à son tour de ce qui faisait la force millénaire du théâtre. Mais l'écran a sur la scène cet autre avantage de pouvoir revêtir l'irréel des plus concrètes apparences du réel. Mieux encore : de révéler le surréel au sein même du réel.

Seulement, la fragilité du cinéma est à la mesure de sa réussite. Pour un film de Murnau, pour un film de Stroheim, que le génie de leur auteur a mis hors de portée d'une rapide adultération, la quasi-totalité des bandes pâtit de ce dont elles avaient d'abord bénéficié : ce qui faisait le plus vrai à l'époque du tournage est aussi ce qui se démode le plus vite. Moins visible, mais autrement grave que les imperfections d'une technique dépassée, est l'altération qui frappe bientôt la matière même de la mise en scène. C'est ainsi que des films qui devaient apparaître à leur époque comme spécifiquement les meilleurs concevables, tels le *Caligari* (1919) de Robert Wiene ou le *Feu Mathias Pascal* (1925) de Marcel L'Herbier, nous font sourire aujourd'hui. Et qu'un an à peine après sa présentation, nous fûmes plus sensibles, dans le *Hamlet* (1947) de Laurence Olivier, à l'outrance des *trucs* visuels et sonores d'une mise en scène à effets qu'aux réelles qualités de cet ex-grand film soudain partiellement frappé d'une sorte de stérilité.

Mais il arrive aussi en sens contraire que le temps apporte on ne sait quel nouvel élément poétique aux photos qui se

démodent moins qu'elles ne s'approfondissent. Les bons films vieillissent bien, dont le caractère suranné ajoute au mystère et où les visages de femmes deviennent hallucinants. Ainsi des images du *Forfaiture* de Cecil B. de Mille (*The Cheat*, 1915), d'*A travers l'orage* de Griffith (1921), de *Gösta Berling* (Stiller, 1923 - 1924), ou des *Rapaces* de Stroheim (*Greed*, 1923-1924), d'une densité plus belle encore si possible lorsqu'elles sont immobilisées — et ce n'est pas un des moindres paradoxes du cinéma.

La véritable existence des œuvres est immatérielle. Nos livres sont moins présents sur les rayons où nous les rangeons que dans notre cœur. Une bibliothèque équivaut à une réserve de combustible : relire, c'est ranimer la flamme. Expérience souvent décevante. Ce qui devait entretenir le feu sacré l'étouffe, et nous voici démunis avec l'amertume d'un amour retombé. Seuls les chefs-d'œuvre ne nous trahissent pas, que nous retrouvons fidèles à eux-mêmes et à nous. Il en va ainsi pour le cinéma, avec cette différence que les occasions d'être désillusionnés sont à la fois plus rares et moins évitables. Outre que l'on ne dispose pas aussi facilement, tant s'en faut, des trésors d'une cinémathèque que de ceux d'une bibliothèque, les collections publiques ou privées de films sont toujours incomplètes. Est-ce la nature même du cinéma et de son pouvoir sur notre sensibilité, ou seulement l'imperfection d'un art encore à ses débuts? Toujours est-il que je revois trop souvent avec désenchantement les films qui m'avaient autrefois émerveillé. Nous sommes souvent gênés par nos emballements passés lorsque nous pouvons les contrôler. Ou c'est l'admiration excessive de nos prédécesseurs qui nous gêne.

Dans l'état actuel de la technique et de l'esthétique du cinéma, il n'est en un sens de critique juste qu'immédiatement contemporaine. Ou alors les yeux fermés et le cœur ouvert en se référant aux seuls souvenirs. Avec le recul et en jugeant sur pièces, des leçons plus générales pourront être dégagées — mais trop incertaines à quelques exceptions près pour que nous puissions leur reconnaître une valeur absolue. Nous savons à peine encore de quoi nous parlons. Les films du Marcel L'Herbier de la grande époque peuvent, par exemple, apparaître démodés. Il n'empêche qu'ils furent importants sur le double plan de la technique et de l'art au moment de leur parution. Ils embrayaient alors sur la sensibilité du temps, et c'est à cette lumière évanouie qu'il faut essayer maintenant de les juger. Nous écouterons donc avec respect leurs contemporains en décrire les merveilles. Jaque Catelain, notamment, revivant son passé dans un fervent ouvrage. (Nos souvenirs ont toujours raison, on ne peut les renier ni leur

donner tort.) Ou Pierre Scize, qui écrivait au moment de la sortie d'*El Dorado* (1921) : *Par ce qu'il apporte de beauté, de nouveauté, de grandeur, par sa conception hardie et sa réalisation magnifique, ce film marque une date dans l'histoire du cinéma.*

Cette inflation verbale, inévitable en matière de critique cinématographique, c'est à notre tour d'y recourir. Que restera-t-il dans trente ans de nos enthousiasmes d'aujourd'hui? Nous marquons plus ou moins heureusement les dates de l'histoire du cinéma, et Pierre Scize ne se trompait pas en situant *El Dorado*. Mais cette histoire est en perpétuelle évolution — et combien rapide ! J'y réfléchissais de nouveau en feuilletant un livre sur Clouzot dont les références demeuraient accordées à tant d'images inoubliables en moi. Rêche petite ville fermée sur ses secrets malsains, province refusée du *Corbeau* (1943) ; mécanique policière de *Quai des Orfèvres* (1947), achevant de détruire sous nos yeux les corps et les âmes et ceux-là mêmes d'un enquêteur lucide ; lyrisme jaillissant de *Manon* (1948), où, dans le foisonnement du sordide, brille la petite lumière indestructible de l'amour... Avec ces moments privilégiés d'un artiste qui impose sa vision du monde : l'escalier du *Corbeau* où joue à la balle une petite fille sournoise, le music-hall enfumé de *Quai des Orfèvres*, ce couloir qui n'en finit plus du train de *Manon*. Images qui sont si proches pour ceci seulement que je ne puis en ce moment les revoir ailleurs qu'en moi-même où rien de ce qui m'a un jour ému ne vieillit ni ne se corrompt. Présence de ce qui est éloigné de nous, seule présence ! Mais que sont ces films? Œuvres ou chefs-d'œuvre? *El Dorado* d'un aujourd'hui déjà presque révolu, ou équivalents de ces Griffith et de ces Stroheim, qui n'ont pas vieilli (si ce n'est de cette insolite façon qui est rajeunissement au sein du suranné)? *Le Corbeau* me semble définitivement acquis au musée du cinéma. Mais *Quai des Orfèvres?* Mais *Manon?* Et le *Salaire de la peur* lui-même (1951-1952)? A quoi bon pourtant regarder en arrière? C'est précisément Clouzot qui nous dit : *Le cinéma est une création permanente. Le jour de son invention définitive sera aussi le jour de sa mort. Ce moment n'est d'ailleurs pas encore venu. Ce qui fait qu'un art ne meurt pas, c'est qu'un être soudain découvre une place vide et qu'il trouve un moyen de la combler.*

Il importe de compter également avec l'âge que nous avions lors de la première vision des œuvres dont nous parlons. Quand je revois d'anciens films, ce qui me touche le plus, en eux, c'est moins peut-être leur qualité cinématographique proprement dite [sauf pour des chefs-d'œuvre comme *Naissance d'une nation* (1914), *Folies de femmes* (1922), *l'Opinion pu-*

blique (1923), *le Cuirassé « Potemkine »* (1925), *la Fin de Saint-Pétersbourg* (1927), Griffith, Stroheim, Chaplin, Eisenstein et Poudovkine demeurant d'avant-garde aujourd'hui comme il y a trente ans] que leur valeur sentimentale liée à des impressions d'enfance. L'essentiel de mon plaisir vient, par exemple, d'y retrouver une certaine Amérique oubliée, avec ses Fords démodées, ses longues palissades, ses masures de briques, ou encore cette nuit magique signifiée tout à coup sur l'écran assombri par la couleur bleue de la projection. Des bandes anciennes que citent les *Histoires du cinéma,* ce ne sont point toujours les plus importantes dont je conserve, en général, les meilleures impressions, mais souvent celles que j'ai vu projeter au temps de leur nouveauté. C'est ainsi que j'ose préférer, dans mon souvenir, le *Michel Strogoff* (1926) de Tourjansky à *la Charrette fantôme* (1920) de Sjöström, pour cela seulement qu'aucun ciné-club ne me restituera jamais l'atmosphère enchantée du Lutétia de ma treizième année (j'étais encore un peu jeune pour le Studio 28) et aussi parce que ma mémoire est le seul musée où les films soient assurés d'échapper aux altérations du temps comme aux fluctuations de la mode. C'est une chance qu'à défaut de l'*Inhumaine* (1923) de Marcel L'Herbier, du *Cœur fidèle* (1923) de Jean Epstein, de *la Roue* (1922) d'Abel Gance, mon premier souvenir identifiable de cinéma soit aussi celui du premier film de René Clair, *Paris qui dort* (1923). Le hasard fit bien les choses en me donnant, à neuf ans, un tel guide au seuil de l'univers que l'écran me découvrait. Et certes, je fus un peu déçu lorsque je revis cette œuvre, vingt-cinq ans plus tard. En revanche, le *Fait Divers* (1923) de Claude Autant-Lara, qui m'aurait laissé indifférent à son époque, me passionne aujourd'hui, mais pour des raisons extra-cinématographiques : il est en effet émouvant d'y découvrir un Antonin Artaud jeune homme, aussi insolite dans sa séduction qu'il le fut en la déchéance physique de ses dernières années. Un Artaud déjà proche de l'automate, mais plus semblable à un mannequin de magasin de confection qu'à cette cire grimaçante qu'il était appelé à devenir. Figurant Marat, dans le *Napoléon* (1926) de Gance, il me semble moins éloigné de l'apparence sous laquelle je le vis peu avant sa mort lorsque, dans un coin du café de Flore, il couvrait à toute vitesse de son écriture insensée et sans voir mon regard fixé sur lui, les pages quadrillées d'un cahier d'écolier.

Aussi bien les *Histoires du Cinéma* ont-elles tout de même une valeur plus générale dans la mesure où elles rappellent les questions qui furent agitées au temps du muet. Voici déjà connue, par l'exemple de Louis Delluc, de Jean Epstein,

de Roger Boudrioz, de tant d'autres, l'obligation où se trouvent les cinéastes de renoncer à s'exprimer (voir Eric von Stroheim et Gance) s'ils n'arrivent pas, comme René Clair et Jean Renoir, à trouver un équilibre entre les exigences du public et celles de leur inspiration. Voici déjà l'argent roi, donc le cinéma esclave. Et voici posé dès 1918 par Marcel L'Herbier le problème du cinéma considéré ou non comme un art : c'est seulement en raison de la confiance qu'il voue au film, *machine-à-imprimer-la-Vie*, qu'il conclut alors par la négative. D'autre part, nous voyons déjà employé par le même L'Herbier, par Delluc, par d'autres, le mot de *cinégraphie*, tandis que Pierre Scize affirme dès les années 20 et peut-être même avant Elie Faure qu'avec le cinéma s'ouvre un nouvel âge de l'humanité. Enfin, nous retrouvons la querelle des films sans sujets, tels que les voulaient Germaine Dulac, Fernand Léger, Man Ray, Henri Chomette, éternelle question du *cinéma pur* que nous concevons dans un esprit à peine différent. L'Avant-Garde réclamait, selon les termes d'Alexandre Arnoux, *du film sans personnages, de la floraison de cristaux, des dédoublements et des démultiplications de vitesse, des déformations, des stylisations, des nuits de géométrie lumineuse, des renversements de conventions, des visages renflés ou dégonflés par des miroirs*. Et nous disons après lui et après Elie Faure que la fiction n'est pas, dans un film, ce qui compte vraiment, du moins au départ, tous les genres de narrations ou d'évocations étant rendus possibles grâce à la même *matière spécifique*. Matière présente, dès les premiers films de Lumière, mais pour la première fois peut-être élaborée, délibérée avec Griffith. Aussi bien apparaît-elle déjà en France dans les films de Louis Feuillade comme quelques images tirées de *Fantomas* (1914) nous en convainquent. A ne considérer que les œuvres dites d'Avant-Garde, elle se manifeste de façon éclatante dans l'*Entracte* (1924) de René Clair alors qu'elle demeure à peu près absente du *Ballet mécanique* (1923) de Fernand Léger. Dans le premier de ces films, les poursuites sont insensées, certes, mais au même degré que les péripéties d'un rêve qui demeurent rattachées à l'humain au sein de la plus grande absurdité. Le fait qu'elles échappent à l'abstraction *gratuite* n'est peut-être pas ici sans importance, encore qu'il ne faille pas voir dans cet embrayage sur la réalité, que facilite un minimum de fiction, une condition suffisante de la spécificité. Nous souhaitons le cinéma pur, comme tout art, au service de l'homme et de ce qu'il a à exprimer, au néant ou à Dieu, *pour sa défense*, mais selon ses irréductibles moyens. C'est dire que nous répudions toutes les virtuosités techniques qui s'enchantent de leurs vains sortilèges, pour

ne voir, dans le seul surréalisme qui nous paraisse valable, au cinéma ou ailleurs, qu'un degré supérieur et le plus vrai du réalisme. Ce sont les mots de Paul Éluard : *Le cinéma a découvert un nouveau monde, à la portée, comme la poésie, de toutes les imaginations. Même lorsqu'il a voulu imiter l'ancien monde, nature (ou théâtre), il a produit des phantasmes. Copiant la terre, il montrait l'astre.*

Après le désordre qui a présidé à la création d'un art nouveau, sans commune mesure avec les autres domaines de l'homme (création dont l'histoire du cinéma témoigne qu'elle fut trop souvent mal orientée, si même on ne l'abandonna pas presque toujours aux chances et malchances du hasard), les temps devraient être venus d'organiser le chaos. Il n'est que d'assister à la séance d'un ciné-club pour savoir que s'il existe une Bible de l'écran, son exégèse reste à faire, du moins dans un sens créateur. Les films anciens montrés en ces occasions étant le plus souvent muets et projetés sans accompagnement d'aucune musique (1), le silence de la salle a presque la qualité de celui des messes basses, les seules paroles qui sont prononcées ajoutant encore au recueillement : car il arrive qu'on y lise aussi un livre saint sous la forme d'une page de l'*Histoire du cinéma* de Bardèche et Brasillach. Texte qui fut longtemps sacré (je parle de la première édition) même pour les fidèles « de gauche », les mystères du cinéma se déroulant en dehors de toute politique. Or, il se trouve que, dans l'œuvre d'un des réalisateurs actuels qui représenta pour nous, il y a quelques années, l'un des aspects les moins contestables de l'avant-garde sous ses apparences présentes, j'ai nommé Orson Welles, seul *Citizen Kane* (1942), il est vrai, chef-d'œuvre de la spécificité, bénéficia longtemps de la consécration des ciné-clubs dont les grands prêtres, encore très ecclésiastiques en cela, sont fort prudents lorsqu'il s'agit d'admettre de nouveaux saints dans leurs temples. *La Splendeur des Ambersons* (1942) où nous sommes quelques-uns à voir l'un des sommets du cinéma romanesque, et *a fortiori* l'insolite *Dame de Shanghaï* (1947) ont longtemps été considérés avec méfiance par ceux dont ce devrait être pourtant la vocation que de se tourner vers l'avenir. A s'en tenir avec fanatisme à ce qui était l'avant-garde d'avant-hier, on se trouve tout à coup sans contact aucun avec les chefs-d'œuvre d'aujourd'hui. Mais peut-être est-il bon que certaines

(1) Ce qui les trahit parfois, ainsi lorsque nous revoyons *la Roue* d'Abel Gance (1922) sans la partition écrite par Honegger pour ce film et qui devint *Pacific 231*. Ou *la Symphonie nuptiale* (1926-1927) de Stroheim, sans son bel accompagnement sonore de l'époque.

traditions soient défendues. Et sans doute importe-t-il de n'aller point trop vite dans la reconnaissance des miracles et la définition des dogmes. Je me sens disposé à beaucoup pardonner aux ciné-clubs qui permettent de revoir, par exemple, en une seule séance *le Cuirassé « Potemkine »* (1925), le *Zéro de conduite* (1932) de Jean Vigo et ce *Train mongol* (1929) d'Ilya Trauberg au sujet duquel Robert Brasillach, dont nous est naturellement lu comme parole d'Évangile le commentaire sévère, me semble pour une fois avoir été assez mal inspiré. Mais leur apostolat, sous la forme qui est généralement la leur ne me comble pas pour autant.

Libre aux cinéphiles orthodoxes de revoir indéfiniment *le Sang d'un poète* (1930-1931). Cocteau, qui regarde devant soi, nous donne quant à lui *les Parents terribles* (1943) et nous l'en admirons. Le moment semble en effet venu pour la critique cinématographique de rompre le charme d'une fascination périmée. Non qu'il faille remettre en cause les hiérarchies anciennes en tant qu'elles appartiennent au passé. Mais s'il y a peu d'étiquettes à changer sur le socle des chefs-d'œuvre reconnus, le catalogue de nos richesses doit être de toute évidence modifié lorsqu'on l'établit dans l'optique de l'avenir. Ce n'est pas en effet méconnaître l'importance du *Trésor d'Arme* (Stiller, 1919) ou de *l'Age d'or* (Buñuel, 1930) que de trouver démesurée la place que les ciné-clubs continuent de leur accorder. De tels films demeurent certes d'indispensables références pour les historiens et les esthéticiens de l'écran. Mais plus les jours s'écoulent, moins il est justifié de voir des points de départ en ces points de repère qui jalonnent un voyage depuis longtemps achevé. Rien en revanche de plus excitant pour l'esprit, toujours, et dont nous ayons plus à apprendre que *la Naissance d'une nation* (1914) ou *Intolérance* (1916) de Griffith. Dès les plans d'ouverture du *Lys brisé* (1919), à un degré plus grand encore, le miracle joue. Nous savons que nous serons satisfaits au-delà de toute attente en reconnaissant de plein fouet dans sa richesse foisonnante et son impalpable relief cette *valeur tactile* où l'abstrait est dans ses moindres nuances concrétisé et qu'en vain nous recherchons dans la plupart des films actuels. Valeur tactile aussi spécifique au cinéma que l'était à la peinture celle dont parlait Berenson. Relief que les meilleurs films d'hier rendaient plus sensible que les bandes prétendument en trois dimensions d'aujourd'hui : ce que Delacroix appelait chez Rubens *la prodigieuse saillie, c'est-à-dire la prodigieuse vie.* De même, Stroheim s'impose-t-il à nous dès les premières images des *Rapaces* (*Greed*, 1923), alors que dès les premières images aussi des *Proscrits* (1917,

de Sjöström ou du *Caligari* (1919) de Robert Wiene (qui furent si importants vers la même époque et dont il n'y a plus rien à retenir en dehors de quelques éphémères et désormais inféconds images) nous savons que notre déception sera sans rémission, qu'il y en a pour toute la projection à déplorer l'absence de vraie cinégraphie élaborée. J'ai été frappé de voir avec quel respect, les membres d'un ciné-club voyaient *Un chien andalou* (Buñuel, 1928) et discutaient gravement à son sujet ; puis semblaient considérer au cours de la même séance avec désinvolture l'admirable *A propos de Nice* (1929) de Jean Vigo, auquel ils donnaient quelques applaudissements mesurés, mais pas un commentaire : alors que ce court métrage me semble plus que jamais d'avant-garde (1). *Enfin il arrive qu'entre la découverte et le monde qu'elle appelait intervienne la mort...* Que de fois ai-je évoqué à propos du bref destin de l'auteur de l'*Atalante* (1934) cette phrase d'André Malraux...

Qu'y a-t-il donc chez Griffith, Stroheim, Murnau, Vigo et les grands Soviétiques qui paraît manquer chez Wiene ou même chez Sjöström? Quoi chez le René Clair d'*Entracte* qui semble absent du Fernand Léger de *Ballet mécanique?* Quoi dans le Fritz Lang du *Maudit* (1931) qui fait presque entièrement défaut à celui de *Metropolis* (1926)? Quel secret d'inspiration et de fabrication pour l'essentiel inconnu avant Griffith (bien que l'on en voie déjà quelques éléments chez Méliès), retrouvé par quelques autres, après eux ou par eux trop souvent reperdu? Qu'y a-t-il dans *la Souriante Madame Beudet* (1922) qui la même année manquait dans *la Femme de nulle part?* La spécificité du cinéma, Louis Delluc la recherchait pourtant avec autant de passion que Germaine Dulac. Ses films peuvent avoir vieilli (*la Fête espagnole, Fièvre,* etc.) et nous décevoir aujourd'hui ; nous pouvons trouver ses œuvres trop littéraires (alors que le principal mérite qui leur fut reconnu à l'origine était de ne l'être aucunement, point de vue défendu encore par de vieux critiques — mais ils s'en remettent sans doute à leur mémoire) : ils n'en présentaient pas moins à leur époque un effort courageux et novateur pour décommercialiser le cinéma et l'affirmer dans sa spécificité. Et surtout, Louis Delluc fut critique, théoricien et chef de cette belle école française des années 20 qui groupa, entre autres, Germaine Dulac, Jean Epstein, Abel Gance, Alberto Cavalcanti et Marcel L'Herbier. Oser le premier

(1) Bien qu'inspiré peut-être en partie, tant par les *Folies de femmes* de Stroheim (1922) que par l'*Entracte* de René Clair (1924), — ce dernier film étant lui-même préfiguré par les *Deux Bons Copains* de Mack Sennett (1911).

égaler Chaplin à Molière ; appeler *Forfaiture : La Tosca* du cinéma ; imposer dans l'immédiate après-guerre *Caligari* — film allemand — au public français ; mettre Max Linder à sa place ; fonder après Canudo le second ciné-club — mais le premier du nom — étaient, parmi beaucoup d'autres, sur les plans idéologiques et pratiques, les signes d'autant d'innovations fécondes dans le domaine de la critique cinématographique. Louis Delluc, dont René Jeanne a écrit qu'il fut à peu près le seul, en son temps, *à entrevoir et à prêcher la vérité cinématographique*, fut le premier des nôtres, Léon Moussinac ayant été, je crois, le second. Il n'empêche que, dans la pratique, Germaine Dulac semble avoir mieux réussi que lui à capter les secrets du cinéma, lequel, écrivait-elle, *dans la netteté de ses images, doit suggérer plus que préciser, à l'exemple de la musique qui, par des accords précis, crée l'insaisissable.* Mais Abel Gance décelait aussi un des caractères de cette spécificité lorsqu'il affirmait : *Le cinéma, c'est la musique de la lumière.* Et, plus encore, Canudo, disant que le vrai cinéma (et précisément déjà celui de Gance) devait s'orienter *vers des voies impérieusement nouvelles, étrangères à la littérature, à la peinture et même à la musique.*

Quant à l'élucidation de cette notion toujours fuyante de spécificité, une aide nous vient encore de Berenson dont la notion de valeur tactile nous a déjà été utile. Que l'on me permette de citer l'un de ses commentateurs :

Le secret, c'est d'élaborer un langage, une grammaire de la forme. Il s'agit de constituer, par un art du film, un ensemble de signes plus éloquents que les choses mêmes, agissant sur nos sens avec plus de force que les objets, de nous transmettre des impressions plus claires et plus vives que celles dont est capable notre sensibilité débile. La réalité que le cinéma reproduit est d'un ordre tout intérieur : c'est le monde de Griffith, de Murnau, de Renoir, c'est le spectacle de leurs songes, c'est l'univers de leurs sentiments, de leurs désirs et de leurs pensées, c'est-à-dire quelque chose dont nous n'aurions pas même l'idée sans les aveux de ces enchanteurs. Précisons. Il s'agit, pour un cinéaste, de reconstruire la forme et particulièrement la plus intéressante de toutes, la forme humaine, de telle sorte qu'une surface à deux dimensions donne l'idée de la troisième; en d'autres termes, il s'agit d'obtenir avec la camera cette sensation de relief que donne la ronde-bosse... Cette préoccupation du modelé, ce tourment de la forme a été le leitmotiv *du meilleur cinéma. Il consiste à réaliser sur une surface plane les impressions de solidité, de masses, d'espace, de volumes que les sens de l'artiste perçoivent dans la nature... Cette curieuse mécanique de l'art a des conséquences remarquables. On voit d'abord avec surprise*

*qu'elle conduit à une sorte d'indifférence pour la beauté. Beaucoup d'œuvres à jamais admirables sont dénuées de ce charme sensuel et de cette séduction que l'on est convenu d'appeler la « beauté ». Pour ce qui est du simple agrément des visages, pour les jolis ovales de l'école hollywoodienne, M. Berenson ne cache point son mépris. Quant au contenu du film, à ce qu'on appelle le sujet et qu'il nomme dédaigneusement l'*illustration, *il n'y attache qu'un intérêt secondaire...*

Eh quoi ! Berenson s'est occupé de cinéma? Le texte que l'on vient de lire est extrait de l'introduction écrite par Louis Gillet en 1926 pour *les Peintres italiens de la Renaissance.* Je me suis simplement permis de remplacer le Titien, Raphaël et le Corrège par Griffith, Murnau et Renoir ; de changer *lombard* en *hollywoodien;* plus généralement, de transposer en langage de cinéma ce qui avait été écrit en langage de peinture. On me pardonnera ce subterfuge puisqu'il s'est révélé fécond. Une partie importante a, en effet, été dite ici par Louis Gillet à propos de Berenson de ce que je pressentais sans réussir à l'exprimer et jusqu'à cette relative indifférence devant le sujet que certains me reprochèrent, et dont nous avons vu qu'elle était déjà le fait d'Élie Faure.

Robert Bresson expliquait un jour : *Le cinéma n'est pas un spectacle, il est une écriture. Or, les films nous font presque toujours assister à des spectacles photographiés. Ce n'est pas sur le plateau du studio, c'est sur l'écran que doit être le film. Le cinéma n'est pas la photographie de quelque chose, il est quelque chose en soi.* Et, une autre fois, Roger Leenhardt : *Les temps du cinéma-spectacle sont désormais révolus.* Certes, il y aura toujours une part du cinéma donnée au divertissement, de ses formes les plus anodines aux plus graves ; sans compter que le roman, que le théâtre sont *aussi* du ressort de l'écran et que ce qui se rapproche le plus de Shakespeare, en France, c'est beaucoup moins le *Danton* de Saint-Georges de Bouhélier que le *Napoléon* (1926) d'Abel Gance. Mais Leenhardt comme Bresson indiquaient l'un des caractères principaux du cinéma spécifique. Il est vrai qu'en leurs meilleurs passages, la progression dramatique des *Dames du Bois de Boulogne* (Bresson, 1944-1945) ou de *Dernières Vacances* (Leenhardt, 1947), avec leur inévitable cortège de conventions, nous semble peu intéressante à côté de la vision à laquelle l'anecdote sert seulement de support. Il n'importe pas que le scénario de *la Dame de Shanghaï* soit de même nature que le livret du *Trouvère :* absurde. L'essentiel est ailleurs : dans ce cinéma, dans la musique. Le vrai sujet de ces films n'est pas l'histoire qui nous y est racontée, mais celle de Welles, de Leenhardt et de Bresson, écrivains et

peintres de cinéma qui ont choisi la plume neuve et le vierge pinceau de la camera pour s'exprimer.

Si la fiction ajoute souvent au sens des images, elle n'y entre souvent aussi que pour une part secondaire. L'épopée de l'enfance malheureuse évoquée par *Sciuscià*, celle de l'enfance d'un peuple qu'*Alexandre Newsky* illustre après *la Naissance d'une nation*, ne sont si convaincantes qu'en vertu du pouvoir d'expression de photographies mouvantes enregistrées par un appareil lui-même mobile, photographies cadrées et recadrées, dont la beauté plastique, le rythme épique, le langage désintéressé se suffisent à eux-mêmes. C'est en quelque sorte de surcroît que ces deux films nous racontent une histoire ou l'Histoire. Et, certes, ce résultat était voulu par Vittorio de Sica, Eisenstein et Griffith. Mais en vrais cinéastes, ils surent l'atteindre au terme d'une recherche qui ne semblait se proposer d'autre but que de surprendre, grâce à la camera, mais à la suite d'un propos délibéré des auteurs, certains aspects inconnus de la réalité poétique.

Sans doute, le cinéma ainsi défini n'aura-t-il jamais d'autre existence que celle d'un inaccessible idéal dont se rapprocheront de plus en plus quelques auteurs de films sans jamais l'atteindre. D'abord parce que cet art est aussi une industrie qui ne peut vivre qu'en récupérant auprès d'un vaste public, auquel il doit plaire, les considérables capitaux engagés. (Mais la télévision risque de diminuer partiellement cette subordination.) Pour cette raison encore que si même il était possible de ne pas tenir compte du facteur *distraction*, il n'en resterait pas moins qu'il faudra toujours accrocher à quelque véhicule la matière spécifiquement cinématographique et que, de tous les prétextes de l'art, ceux qui parlent à l'homme de l'homme seront jusqu'à la fin des temps préférés. Mais la fiction peut se décanter en devenant l'occasion d'un message plus secret. Tout permet de prévoir que le cinéma aura un jour son Van Gogh et même son Picasso. On peut observer que certains créateurs de l'écran bien que leur écriture reste soumise à la scolastique régnante, s'en délivrent parfois plus ou moins consciemment, le temps de nous permettre d'entrevoir, en un bref éclair et tout en faisant sa part au récit, ce que pourrait être le cinéma.

Malraux remarque, dans son *Musée imaginaire*, que la photographie a parcouru toutes les étapes de l'évolution qui fut celle de la peinture, passant, en l'espace de quelques années, *d'une immobilité byzantine à un baroque frénétique*. La fiction — qu'abandonna l'art moderne — lui est toutefois interdite, alors que le cinéma y triomphe. Mais Rubens, mais

Hals, mais Poussin, mais Delacroix y triomphaient aussi sans que leurs œuvres cessent de témoigner pour ce genre spécifique qu'est la peinture. Que la fiction ait vu dans le cinéma *sa résurrection luxuriante,* soit ! Mais qu'elle y ait trouvé *son vrai domaine,* comme le pense également Malraux, n'est exact que s'il s'agit d'un de ses domaines et non point du premier. Dans un film tel que *l'Espoir,* le récit est si peu important, en comparaison de l'apport exclusivement cinématographique de l'œuvre, que celle-ci, restée inachevée en raison des circonstances et montée avec de grands vides que des sous-titres bouchent tant bien que mal, ne nous paraît pas moins belle. Exemple d'autant plus significatif que l'aventure racontée par Malraux, et mise en images par lui, présente romanesquement, historiquement et philosophiquement de la valeur. Nous n'en saisissons que mieux la prééminence dans le cinéma de ce qui ne se laisse réduire à rien d'autre qu'à son langage propre. Il suffit de rapprocher quatre plans, détachés respectivement du *Faust* (1926) de Murnau, de *Que Viva Mexico* (1930-1931) d'Eisenstein, de *l'Atalante* (1934) de Vigo et de *l'Espoir* (1939) de Malraux, pour que soit rendue sensible l'existence d'un langage commun à tout le vrai cinéma. Langage qui, comme n'importe quel autre, a pour destination d'exprimer ce que chaque auteur éprouve le besoin de dire.

Pour ceci seulement que les cinéastes sont, dans l'état présent des choses, obligés de raconter une histoire destinée au grand public, on oublie trop facilement qu'ils ont une autre histoire à dire, beaucoup plus importante celle-là, parce qu'elle est la leur ou celle de certaines de leurs pensées. Nous tenons que s'il y a de bons sujets au cinéma, il ne peut y en avoir d'entièrement mauvais, la fiction n'ayant qu'une relative importance pour tout un secteur de cet art dont la raison d'être est de prendre vivante la vie à ses pièges. On accordera peu à peu une place importante à cette vocation essentielle, encore méconnue aujourd'hui, ce qui n'empêchera certes pas les réalisateurs de continuer à tourner des films d'aventure ou d'amour. Mais ceux-ci ne seront plus seuls à constituer l'art de l'écran qui est ailleurs quant à l'essentiel. Aussi bien ce vrai cinéma est-il déjà là pour qui sait voir, au sein même des films d'aventures et d'amour, dont il n'est pas de si médiocre où n'étincelle, au hasard d'un plan et ne fût-ce que par éclairs, un peu de ce feu de la terre et du ciel que sut voler l'homme prométhéen de l'âge cinématographique. D'ores et déjà, les plus lucides et les plus grands des cinéastes, après avoir fait à la foule les concessions qu'elle attend, cherchent à s'exprimer, si l'on peut dire, en contrebande. A la faveur,

ou plutôt à la défaveur du scénario qui leur est imposé, ils tentent de traduire en rapport d'images, en rapports de sons, en rapports d'images et de sons — et par une composition orchestrale des images et des sons — certains secrets personnels qu'ils ont arrachés au monde des êtres et des choses.



Après Élie Faure, après Berenson, voici un autre non spécialiste dont nous avons beaucoup à apprendre, Émile Chartier. Entre 1920 et 1930, Alain se rendait quelquefois au cinéma. Il lui arrivait d'y arrêter sa pensée. Non sans sévérité : *La mécanique retranche l'homme. Aussi, tous les arts périssent par la morsure mécanique... L'art de l'écran est mort dès sa naissance par cette absence de l'homme.* Un auteur si profondément sensible au rôle primordial, dans quelque œuvre que ce soit, de la résistance opposée par la matière et que l'artiste fit servir à ses fins, aurait dû s'aviser qu'en aucun domaine cette donnée préliminaire de toute création n'est moins malléable et ne se refuse davantage que dans celui de la photographie. Laquelle n'accède pas à l'art où le cinéma, de l'aveu même d'Alain, parvient au contraire. Ce qui ne rend que plus admirable la victoire de l'homme sur la mécanique.

Si Alain donnait à cette époque au cinéma le nom poétique de *sourde et muette industrie*, c'était en y mettant une intention péjorative. Or, les chefs-d'œuvre silencieux de ce temps gardent pour nous leur valeur, parce que nous croyons comme alors y entendre couler les sources et chanter les bergers. Le son et la parole n'ont rien changé d'essentiel à un art qui les suggérait lorsqu'il était muet, comme il suggéra de tous temps la couleur et le relief qui (le premier étonnement passé) ne nous sont pas beaucoup plus sensibles depuis qu'on essaye de nous les faire directement appréhender. Aucun des perfectionnements techniques de l'avenir n'ajoutera quoi que ce soit à la nature du cinéma, qui, dans tous les sens de l'expression, nous fait entendre ce qu'il sous-entend. Contrairement aux autres arts, celui-ci obéit à son objet en tentant de reproduire la réalité avec une exactitude de plus en plus grande. Mais c'est aussi que sa fidélité rend plus sensible la fondamentale transposition que, dans les cas privilégiés, son apparente soumission réalise.

Alain nous aide en dépit de ses réticences à comprendre ces vérités fugaces. Ainsi lorsqu'il cite ce mot de Rodin sur la nécessité pour l'œuvre d'art de *rendre les tranches d'air visibles*, ce que, commente notre auteur, *l'image photographique ne*

produit jamais. Cette remarque me rend moins obscur un des effets les plus saisissants de l'image cinématographique qui de façon étrange met en place les choses et leur donne relief et solidité. Car le relief fait intrinsèquement partie de l'art du cinéma, au même titre que le son et la couleur. De ce relief les films d'hier et d'aujourd'hui en deux dimensions nous offrent, avec les moyens de l'époque qui sont encore ceux de la photographie en noir et blanc (et plate) un premier équivalent, une approximation déjà convaincante. De toutes façons, l'art du film continuera d'être un trompe-l'œil et un trompe-l'esprit, même lorsque l'écran (ou ce qui en tiendra lieu) sera habité par un univers foisonnant et, à l'exception de la présence réelle, semblable au nôtre. L'effort de pensée qui nous permettra de reconnaître ce reflet en tant que tel s'avérera beauoup plus difficile encore que celui qui est aujourd'hui nécessaire pour nous arracher à l'envoûtement du cinéma et prendre conscience de son essentielle duperie, mais il ne sera pas pour autant d'une autre nature.

Je n'ai jamais éprouvé plus fortement l'impression de la spécificité qu'en présence de certains plans reproduisant une scène vue *à travers les vitres d'une fenêtre* et du dépaysement qui en résulte. N'est-ce pas précisément que deux « tranches d'air » sont ici séparées sans contestation possible par la matière solide, mais transparente du verre? Ainsi serait opérée concrètement la transposition sans laquelle il n'est point d'art concevable. Ainsi la transposition poétique serait-elle matérialisée par le cinéma. Tout ce qui est au-delà de la glace apparaît de quelque manière en un autre monde, comme on voit déjà dans la réalité où nous considérons parfois avec émotion et surprise notre rue familière que les carreaux éloignent de nous et plongent au sein d'une sorte d'enchantement. Regarder à travers une vitre, c'est pour la camera (en vertu d'on ne sait quelle alchimie) procéder au recul et à l'embellissement qui sont, dans la vie, ceux de la mémoire et de l'inspiration. Tout se passe comme si la camera, lorsqu'un autre verre encore que l'objectif s'interpose entre le monde extérieur et elle, nous révélait une réalité plus belle, plus vraie, et comme s'il suffisait d'une vitre dressée entre l'acteur et le paysage qu'il considère pour douer l'écran de sa plus vertigineuse profondeur. Il serait ici presque autant d'exemples que de films. Citons la rue fatidique du *Nosferatu* (1922) de Murnau ; ce qu'ajoutent de poésie à une séquence des *Rapaces* deux baies vitrées ouvrant sur une promenade longeant l'océan ; l'inoubliable fête de *la Ruée vers l'or*, observée de la nuit enneigée par Charlie Chaplin. Tel plan de Michèle Morgan dans le *Remorques* (1939) de Jean Grémillon ;

tel autre d'Elina Labourdette et de quelques acteurs des *Dames du Bois de Boulogne* (Bresson, 1944-1945) ; celui encore de Simone Signoret dans le beau *Casque d'or* (1951) de Jacques Becker, achèveront de nous convaincre. Les tulles qui dissimulent Marlène Dietrich couchée dans *Sept péchés* (Tay Garnett, 1940) réalisent une transposition de même nature. Il en va encore ainsi de cet autre rideau qu'est la pluie (voir telle séquence du *Voleur de Bicyclette*, De Sica, 1949), de ses reflets mouillés, (scène d'ouverture de *Miracle à Milan*, De Sica, 1951) et, plus généralement, de l'univers second des reflets.

L'un des procédés du meilleur Hitchcock est d'identifier le regard de la camera à celui de ses héros et de nous montrer ce qu'ils voient, comme ils le voient : la chambre se déforme au fond du verre qu'on achève de boire ou bien elle oscille au gré d'une position insolite. Telle une séquence inoubliable des *Enchaînés* (*Notorious*, 1946). Ingrid Bergman conduit sa voiture dans le petit matin équivoque de Rio. Elle est ivre. Les ombres chevelues des palmiers fuient sur le ciel pâlissant, le long de cette route où la jeune femme fonce à une allure meurtrière. Bien que nous participions au danger de cette course, notre inquiétude est d'ordre moins physique que métaphysique. Le vent décoiffe la Ingrid Berman et c'est par ses yeux balayés de mèches que nous regardons, à travers le filet léger de ses cheveux, le paysage brouillé. Dans *l'Inconnu du Nord-Express* (*Strangers on a train*, 1951), Hitchcock nous fait assister à un crime grâce aux reflets que renvoient les lunettes de la victime tombées à terre. Le cinéma, qui est déjà par essence reflet, trouve dans des reflets à la seconde puissance cette vie plus vraie que la vie qu'il est dans la vocation de chaque art de nous révéler. Cet autre équivalent matérialisé de la transposition poétique ou plastique est lié mécaniquement aux possibilités de la camera. Il apparaît, sans qu'il y ait eu aucun propos délibéré ou la moindre arrière-pensée artistique, dès les tout premiers films (1895) : les reflets courant sur les wagons vernissés de l'*Arrivée d'un train en gare*, ou ceux des vagues dans cet autre film de Lumière qu'est *En mer par gros temps*, sont de même nature que ceux que recueille systématiquement la camera d'un Alfred Hitchcock. A être reproduit sur une surface miroitante avant de l'être une seconde fois sur l'écran, le spectacle le plus banal nous découvre une dimension que nous ne lui soupçonnions pas, qui est celle du mystère. Ce mystère, s'il n'est plus l'énigme policière des films qui en sont souvent le prétexte, présente pour nous autrement d'intérêt. C'est une des nombreuses interrogations que pose le cinéma, et peut-être la moins facilement déchiffrable.

Les moyens de chaque art sont irréductibles et n'appartiennent qu'à lui. Tous les (vrais) peintres, par exemple, ont en commun le domaine de la peinture. Et tous les (vrais) cinéastes, celui du cinéma. Ajoutez que chaque artiste est spécifique à l'intérieur de chaque art spécifique. Un film d'Eisenstein, de Renoir, de Hitchcock porte autant la marque de son auteur qu'une toile de Manet, de Renoir (l'autre) ou de Picasso. Reste à savoir si ce ne sont pas des caractères extérieurs à la spécificité cinématographique — d'inspiration plus que d'exécution, littéraires ou philosophiques plus que cinématographiques — qui nous permettent d'identifier aussitôt Eisenstein, Renoir, Hitchcock. Il semble que le cinéma soit un art encore trop jeune pour permettre à la personnalité des créateurs de s'y manifester quant à l'essentiel autrement que dans la découverte de moyens qui, après eux, seront valables pour tous et feront partie du patrimoine commun. De même qu'aux premiers âges de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, l'art anonyme l'emporte souvent encore, au cinéma, sur la personnalité de l'artiste. Et que les auteurs signent leurs œuvres n'y change rien. Nous considérerons donc comme un acquis du cinéma ce que le cinéma doit à Hitchcock, qui, aussi bien, a d'ores et déjà été beaucoup imité. Imitation féconde parce que créatrice. Ce reflet d'une bagarre dans l'eau noire d'une aile de voiture filmé par le Cayatte de *Justice est faite* (1950) venait, sans qu'il le sache sans doute, de Hitchcock, à moins que Hitchcock lui-même n'ait emprunté ce procédé à un autre. Ce qui n'a aucune importance du moment qu'ici et là le cinéma se manifeste grâce à ce procédé en tant que moyen d'expression irremplaçable.

Alain nous a donc aidés à comprendre la nature de la transposition cinématographique. Elle réside, comme celle du roman selon cet auteur, à *refuser le fait brut*. Encore celui-ci doit-il être d'abord affronté de plein fouet. Au cinéma, les décors qui se veulent à l'image d'une nature transfigurée n'en sont presque toujours que la reproduction défigurée. A de rares exceptions près, l'art de l'écran va à l'encontre de sa vocation lorsqu'il cherche à capter la réalité ailleurs qu'à ses sources vivantes. On peut reconstituer en studio l'inanimé, mais non l'animé. Cette forêt de carton-pâte du *Juliette ou la Clef des songes* (1950) de Marcel Carné aurait déjà été inacceptable sur la scène de l'Opéra. La muique de Wagner elle-même n'aurait pas suffi à la rendre admissible. Sur l'écran, et après les lumineuses images d'un paysage méditerranéen, le hiatus est insoutenable. (Ce qui ne signifie point que j'aie approuvé davantage ces photographies trop léchées du petit village de Peille, nimbé de trop beaux rayons sur sa colline

provençale.) Depuis Méliès, le cinéma a renoncé au trompe-l'œil, et c'est fort bien. Les décors d'intérieur, meublés de véritables objets, sont à l'image exacte de la réalité, même s'il y manque une cloison sur quatre, remplacée par ce qu'on pourrait appeler l'invisible mur de la vie privée que traverse cet Asmodée des temps modernes, la camera. La matière première du cinéma, art de la vie, étant la vie même, il n'est pas, en revanche, de plus grave contresens que de tourner dans des décors (aussi fidèles qu'ils puissent être en apparence) les scènes qui sont censées se dérouler à l'extérieur. Il n'est que de revoir *Hôtel du Nord* (1936) ou *les Portes de la nuit* (1946) de Marcel Carné pour s'en assurer. Dans la première de ces œuvres, le très réel autobus qui traverse un bal de 14 juillet reconstitué en studio souligne l'inauthenticité d'une rue de carton-pâte et d'un café en toile peinte. Cette décisive preuve-par-l'autobus sera un jour célèbre dans les histoires du cinéma, au même titre que, en sens contraire, la-preuve-par-le-métro des *Portes de la nuit*. Seules sont à la rigueur admissibles les *transparences*, qui, étant des films anciens réintroduits comme décors de fond dans un nouveau film, demeurant du cinéma sans tricherie fondamentale. Il est curieux qu'une règle de cette importance soit encore si généralement méconnue.

Alain en vient à comparer, en un de ses *Propos* de 1930, les deux transpositions, ce qui l'amène à reconnaître enfin que le cinéma est véritablement un art. Ce qu'il y voit de neuf, c'est *le présent contemplé*. On trouvera dans les *Préliminaires à l'esthétique* le développement de cette idée. Il aboutit à cette remarque : *L'objet propre à l'écran serait donc plutôt l'éternel présent que le temps véritable*, proposition qui permet d'isoler et de cerner un autre caractère fondamental de la spécificité dont j'ai si souvent parlé. Également éclairantes sont certaines notations d'Alain qui n'ont pas le cinéma pour objet, mais que nous pouvons lui appliquer après les quelques corrections nécessitées par sa nature propre. Ainsi lorsqu'il conjecture, dans un de ses *Propos de littérature*, que le théâtre était aux yeux de Gœthe *un objet plus solide encore que le monde, et serrant les passions de plus près, changeant en objets ces mouvements redoutables, concentrant et fixant les feux, comme font les diamants*. Ce qui mieux qu'au théâtre encore me semble s'appliquer au cinéma que, dans une certaine mesure, on peut appeler sans paradoxe *un art immobile*. Peut-être comprendra-t-on mieux ce que je veux dire en lisant dans Alain que le théâtre doit *choisir le moment immobile qui expliquera le mieux les mouvements*. Notre auteur lui-même nous autorise implicitement d'en inférer de la scène à l'écran, bien qu'il le

nie (mais c'est parce qu'il en a au mauvais cinéma) : *De quoi l'art de l'écran fournit une preuve par le contraire et sans le chercher; car le mouvement perpétuel est la loi de ses productions..., l'acteur* (se croyant) *obligé de s'agiter sans repos, comme pour faire hommage à l'invention mécanique...* Enfin, tout ce qu'Alain écrit sur *le langage propre à chaque art* est valable pour le cinéma. Ce langage ne ressemble à aucun autre. Entièrement visuel, mais nous découvrant des spectacles jamais vus. Détachant des fragments de la réalité qui deviennent expressifs du fait de cet isolement. La spécificité cinématographique, c'est une mise en page qui est une mise en place ; une multiplicité d'éléments ordonnés ou ramenés à l'unité par le cadrage ; un choix constant, mais au sein de l'innombrable ; un écran habité et non plus illustré ; une recréation à la place d'une récréation ; la mesure de l'homme introduite dans la démesure du monde, mesure que l'homme ne connaissait pas au monde avant le cinéma...

Les cinéastes pèchent souvent par manque de confiance en eux-mêmes. Cette liberté du créateur vis-à-vis des moyens de son art, ils en usent avec parcimonie. Comme des littérateurs qui n'écriraient pas une ligne avant de s'être reportés à leur grammaire ou à Littré, ils ne tournent pas un plan sans respecter scrupuleusement la syntaxe officielle de l'écran. Ils oublient seulement que bien des règles qui leur apparaissent aujourd'hui sacro-saintes sont nées du sacrifice délibéré de commandements d'abord aussi impératifs. De Griffith à Welles, c'est en rompant avec les précédentes conquêtes du langage cinématographique, devenues conventions, que les grands metteurs en scène ont découvert leur style et enrichi le patrimoine commun. *Il n'y a pas de technique du film, y a la technique que chacun se trouve,* a écrit Cocteau sous une forme à dessein paradoxale afin de rendre la leçon plus sensible. Et de citer « *Monsieur Verdoux* », *qui est un chef-d'œuvre de désinvolture vis-à-vis des règles.* Parmi les préceptes du code de l'écran, il en est un que les réalisateurs les plus désentravés considérèrent comme intangible, dans le domaine tout au moins du petit écran : la brièveté des plans, dont chacun ne doit pas durer plus de quelques secondes. (En moyenne, cinq plans par minute.) Sans doute l'articulation du récit cinématographique exige-t-elle que soient rapidement énoncées et liées les phrases qui le constituent. Mais le spectateur peut avoir autant envie de prendre que de comprendre. Or, de la bande d'actualité hebdomadaire aux œuvres les plus élaborées, il n'y a pas un film qui, en plusieurs occasions, ne nous prive de ce qu'il nous offre de plus beau au moment même où il nous le découvre. Non que nous souhaitions arrêter la pro-

jection pour goûter telle ou telle vue dont on ne nous donne pas le temps de recenser les richesses, car la mobilité en serait ôtée qui est l'élément fondamental de notre émotion. Nous aimerions seulement que la vision se prolongeât quelque peu.

Voici, par exemple, dans un documentaire américain, *Congo, splendeur sauvage* (1950), des nègres aux prises sur leurs longues pirogues avec les rapides du fleuve. Beauté des silhouettes noires et du mouvement, se doublant d'une autre, plus subtile : nous avons reconnu des images que l'art égyptien nous a rendues familières. Ce que nous avions pris pour une stylisation, et qui l'était certes devenu à la fin d'une élaboration dont nous ne savons rien, nous apparaît ici à son origine vivante, demeuré inchangé après des millénaires. Oui, il ne faut pas prendre Malraux au mot lorsqu'il affirme qu'un artiste véritable ne reproduit jamais ce qu'il voit. Son style personnel (ou, dans le cas présent, collectif) part de l'observation exacte et y retourne. Entre les deux, prend place le génie de la race ou de l'homme, dont le rôle n'est pas mince, mais qu'authentifie seul (même chez les Égyptiens, même chez Picasso et chez Moore) ce respect originel du modèle extérieur. Nous aimerions pousser plus loin notre méditation ; hélas ! cette fresque vivante a depuis longtemps disparu : d'autres photographies animées nous sollicitent qui réclament de nous une attention dont la durée nous est elle-même mesurée. Notre pensée s'éparpille dans l'émiettement hâtif des images, et renonce.

Au cours d'un film de fiction banal c'est maintenant la courte surprise de quelques plans. Peut-être l'opérateur est-il ici le véritable artiste? Si ce ne sont même seulement les jeux de la lumière et du hasard? Une ville frappée de stupeur, la place centrale, avec un vide inquiétant autour de la statue monumentale et jusqu'aux maisons les plus éloignées. L'appareil nous découvre des soldats qui manœuvrent au premier plan, tandis qu'un passant solitaire traverse la vaste étendue déserte où le vent éparpille des papiers. J'ai assisté deux fois au film (*Cas de conscience* de Richard Brooks, *Crisis*, 1950), uniquement pour revoir cette éphémère image, une des plus belles du cinéma, dirais-je, si le cinéma ne nous gratifiait fréquemment de dons semblables au cours des œuvres les plus indifférentes — et c'est sa grâce. Mais je n'ai pas eu le temps, même à la seconde expérience, d'en épuiser la beauté.

Peut-être n'en va-t-il pas ici de la faute des réalisateurs. Sans doute ne leur servirait-il de rien (ni à nous) d'accroître la durée d'images dont la révélation est instantanée ou n'est pas. Le cinéma suit à sa manière une règle commune à tous les arts qui est de nous parler pour mieux se taire — et tout

à la fois de se taire pour mieux nous parler. L'essence même des œuvres est de nous laisser sur notre faim, la nature de l'émotion artistique étant de nous empêcher non pas seulement d'appréhender le chef-d'œuvre et de nous en rendre maître, mais d'en retenir, ne fût-ce qu'une seconde, la fuyante merveille. C'est toute la désespérance des musées où nous avons pourtant le loisir de regarder. Si le cinéma, par la succession même de ses plans, aggrave ce sentiment d'impuissance, il le compense par son rythme, qui naît précisément de la naissance et de la mort ininterrompues et quasi instantanées des images. L'écran large, qui implique une mise en scène continue, à l'intérieur de plans beaucoup plus longs (ce qui répond à une exigence sensible depuis plusieurs années chez quelques auteurs) ne pourra lui-même pas remédier à cette inévitable déception. Nouvelle façon de refuser le fait brut que l'évanescence des images (ou leur usure au sein de la durée même). Mais il s'agit moins ici de cinéma, ou même d'art, que de métaphysique. C'est la révélation dont parle Maurice Blanchot : *Parmi toutes les impressions qui m'atteignirent, je crois que la plus forte était celle-ci : c'est que jamais l'évidence de la réalité n'avait été aussi pressante que dans ce glissement vers la disparition.* Le cinéma ouvre sur l'invisible.

Claude Mauriac.

Ainsi s'achève une journée de SOLEIL

GRAND, mince, de cette élégance qui va si bien avec des mains longues et délicates, aux doigts qui semblent toujours suggérer toute une vie d'intimité avec des objets d'art, les pages d'une édition rare ou le clavier d'un piano, le comte de N... avait passé toute sa carrière dans des postes importants, mais froids, loin de cette Méditerranée qu'il poursuivait d'un amour profond et un peu mystique, comme s'il y eut entre lui et la Mer latine quelque lien intime et secret. Ses collègues du corps diplomatique d'Istanbul lui reprochaient un certain ascétisme, qui paraissait s'accorder assez mal avec ce goût de la lumière et de la douceur, et aussi un certain manque de liant — mais c'était peut-être sa façon de défendre une sensibilité excessive que les bonnes manières ne suffisent pas toujours à protéger. Ou peut-être n'y avait-il dans son amour de la Méditerranée qu'un signe de timidité, et qu'il donnait au ciel, au soleil, aux jeux tumultueux de la clarté et de l'eau, tout ce que les restrictions de son éducation, de son métier et sans doute aussi de son caractère l'empêchaient de donner librement aux êtres humains, ou à un seul parmi eux. Il avait épousé à vingt ans une amie d'enfance, ce qui n'avait encore été pour lui qu'une façon d'éviter d'aborder le monde des étrangers. On disait de lui qu'il offrait l'exemple parfait d'un diplomate qui avait su défendre sa personnalité contre une emprise trop totale de sa profession ; il affichait, du reste, un certain dédain souriant à l'égard des hommes qui, pour employer ses propres mots, « avaient trop l'air de ce qu'ils vendaient », et cela, expliquait-il à son fils aîné qui venait de le suivre dans la

carrière, en dévoilant trop clairement les limites d'une personnalité, n'est finalement ni à l'avantage de l'homme, ni à celui de sa profession. Cela ne l'empêchait pas d'avoir un goût profond de son métier et, chose étrange, à cinquante-sept ans, à son troisième poste d'ambassadeur, au sommet donc d'une carrière brillante et père de quatre enfants charmants, il avait le sentiment confus, mais angoissant, et qu'il n'arrivait pas à expliquer, de lui avoir tout sacrifié. Sa femme avait été pour lui une compagne parfaite ; une certaine étroitesse d'esprit qu'il lui reprochait secrètement était peut-être ce qui avait servi le mieux sa carrière, du moins dans ses manifestations les plus superficielles, mais nécessaires, si bien que depuis vingt-cinq ans, tout ce qui était décor, mondanités, visites, façade, petites dignités et raideurs d'une carrière diplomatique entièrement réussie lui avait été dans une grande mesure épargné. Elle semblait le protéger instinctivement par tout ce qu'il y avait en elle de strict, de « comme 'il faut », de conventionnel, et il eût été bouleversé de savoir ce qu'il entrait d'amour dans ce qu'il croyait être simplement un certain manque d'horizon. Ils avaient tous les deux le même âge ; les domaines de leurs familles voisinaient au bord de la Baltique ; ses parents avaient arrangé le mariage sans même se douter qu'elle était amoureuse de lui depuis son enfance. C'était à présent une femme droite, maigre, habillée avec cette indifférence qui blesse parce qu'elle semble refléter trop fidèlement la banalité des traits ; elle avait un faible pour ces rubans de velours noir autour du cou qui ne font toujours qu'attirer l'œil sur ce qu'ils essaient de cacher. Des boucles d'oreilles trop longues accentuaient bizarrement chaque mouvement de sa tête et donnaient quelque chose de pathétique à son absence de féminité. Ils se parlaient peu, comme s'il y eut entre eux un accord tacite ; elle s'efforçait toujours de deviner ses moindres désirs et de lui épargner le maximum de corvées ; un des principaux efforts de sa vie avait été d'éviter qu'en se retournant brusquement il ne surprît un regard d'adoration qu'elle ne pouvait s'empêcher parfois de poser sur lui. Il demeurait convaincu qu'ils avaient, tous les deux, fait un mariage de convenance, et que d'être ambassadrice avait été le but

et le couronnement de toute sa vie de femme. Il eût été étonné et peut-être même indigné de savoir qu'elle passait de longues heures dans les églises à prier pour lui. Depuis leur mariage, elle ne l'avait jamais oublié dans ses prières et ses prières étaient ferventes et suppliantes comme si elle l'eût toujours su exposé à quelque péril secret. Encore aujourd'hui, au sommet des honneurs, alors que les enfants étaient grands, et que rien ne semblait plus menacer celui qu'elle avait entouré toute sa vie d'une adoration muette et silencieuse, étrangement secrète jusque dans le mariage et après trente ans de vie commune, encore aujourd'hui, il lui arrivait de passer des heures agenouillée à l'église française de Péra, le mouchoir de dentelle tordu entre ses doigts, priant pour qu'aucun de ces engins à retardement que le destin place parfois dès la naissance dans le cœur d'un homme ne vînt soudainement à exploser en lui. Mais quel péril intérieur pouvait donc craindre un être dont toute la vie ne fut qu'une longue journée de soleil, d'une visibilité parfaite, un lent et tranquille épanouissement d'une personnalité dans une vocation?

Le comte avait passé le plus clair de sa vie dans les grandes capitales et, s'il lui restait encore une ambition, c'était celle d'être un jour nommé à Rome, au cœur de cette Méditerranée dont il parlait si souvent avec une tendresse d'amoureux. Mais le destin semblait s'être acharné à contrecarrer son désir. A plusieurs reprises il avait été sur le point d'être nommé à Athènes, puis à Madrid, mais au dernier moment quelque décision soudaine de l'Administration le rejetait loin du but. Bien qu'elle ne l'eût jamais avoué, sa femme avait toujours accueilli ce que le comte de N... considérait comme un revers de fortune avec un certain soulagement ; elle eût été d'ailleurs en peine d'expliquer pourquoi. Mais les quelques semaines de vacances qu'ils passaient chaque année avec les enfants à Capri ou à Bordighera l'emplissaient de malaise ; son caractère, habitué à la réticence, son tempérament, à l'aise seulement dans un climat raréfié qui semblait suggérer agréablement l'absence de passion, son teint même, très pâle, qui allait à la perfection avec la lourde discrétion des rideaux toujours tirés, tout cela faisait que la Méditerranée

était pour elle une jungle de couleurs, de parfums et de sons où elle ne s'aventurait qu'à contre-cœur. Elle trouvait quelque chose d'immoral à tant de lumière : cela se rapprochait un peu trop de la nudité. Les passions et les cœurs n'étaient plus recouverts des voiles pudiques de la froideur, du brouillard ou de la discrétion : tout avouait, tout proclamait, tout s'exhibait et se donnait. La Méditerranée lui apparaissait un peu comme un immense mauvais lieu et elle n'avait jamais pu s'habituer à l'idée d'y venir avec ses enfants ; elle ne s'y risquait qu'avec deux gouvernantes et un précepteur pour les garçons ; lorsque les enfants jouaient sur la plage du Lido, elle ne les quittait pas des yeux, comme si elle eût craint que les vagues elles-mêmes et la mer ne vinssent leur donner quelque conseil immoral ou leur apprendre quelque jeu défendu. Elle avait horreur de l'éclat et traitait la nature avec une extrême réserve, comme si elle l'eût toujours crue capable d'un scandale ; elle était toujours tendue, toujours nerveuse, d'une nervosité contrôlée et réprimée qui se remarquait seulement par le tremblement plus prononcé de ses boucles d'oreilles ; elle apportait une attention extrême aux manières, aux convenances et faisait comme si le but de la vie fût de passer inaperçue. Il eût été difficile d'imaginer une éducation plus stricte que la sienne couronnée de plus de succès et elle eût fait une parfaite ambassadrice, n'eût été une certaine difficulté à sourire. Ses sourires étaient rapides, forcés, comme un frisson froid ; c'était un de ces êtres dont il est à la fois difficile de dire quelque chose et qu'il est difficile d'oublier. Elle était inlassable dans son métier, dans le soin qu'elle apportait à la carrière de son mari, à l'éducation de leurs enfants ; elle se dépensait sans compter dans les visites, les bonnes œuvres, les réceptions, les corvées mondaines qu'elle détestait sans qu'il s'en doutât, mais qu'elle acceptait avec empressement parce que c'étaient les seules marques d'amour et de dévouement qu'elle pouvait se permettre à son égard. Son visage aux lèvres minces, aux traits un peu aigus d'oiseau pâle, portait la marque d'une résolution soutenue, on ne savait laquelle, d'une volonté tendue vers un seul but, qu'il était difficile d'imaginer. On avait l'impression qu'elle cachait toujours un

secret, qu'elle savait quelque chose que personne, jamais, à aucun prix, ne devait soupçonner — cela se voyait à l'inquiétude soudaine de son regard, à la nervosité crispée de ses mains, à la réserve qu'elle manifestait, sous un sourire glaçant, aux « épouses » du corps diplomatique qui essayaient de se lier d'amitié avec elle et qu'elle soupçonnait immédiatement de vouloir forcer son intimité. On la croyait torturée par l'ambition et on souriait un peu de cette attention extrême, jalouse et parfois presque angoissée avec laquelle elle veillait sur ce qui, depuis longtemps, ne semblait plus demander tant d'efforts : la situation de son mari et l'avenir de ses enfants. Ils en avaient quatre, deux fils et deux filles ; l'aîné venait d'entrer à son tour dans la carrière, au poste d'Attaché à Paris ; le cadet était à Oxford et venait justement d'arriver à Istanbul pour passer ses vacances en préparant un examen ; les deux filles, seize et dix-huit ans, vivaient avec leurs parents. Le comte de N... était depuis un peu plus d'un an en poste à Istanbul et il aimait ce lieu où les civilisations étaient venues mourir avec tant de beauté ; il avait d'ailleurs admirablement réussi en Turquie, et il avait pour ce peuple fier et courageux un respect sincère et amical. Depuis quelque temps, la capitale avait été transportée à Ankara que la volonté d'Ataturk faisait rapidement sortir de la terre ; mais les ambassades avaient traîné, s'étaient fait un peu tirer l'oreille et, en tout cas, profitant de l'été, demeuraient encore à Istanbul. Le comte passait ses matinées à la chancellerie ; l'après-midi, il errait longuement parmi les mosquées, dans les souks, s'attardant chez les marchands d'art et d'antiquités ; il restait des heures en contemplation devant une pierre précieuse ou à caresser de ses doigts longs et fins, qui paraissaient faits pour ce geste, une statuette ou un masque, comme pour essayer de leur rendre vie. Comme tous les vrais amateurs d'art, il éprouvait le besoin de tenir, de toucher les objets qui lui plaisaient et les antiquaires lui ouvraient avec empressement leurs vitrines, puis le laissaient seul avec son plaisir. Mais il achetait peu. Ce n'était pas de l'avarice. Simplement, il manquait toujours quelque chose aux plus beaux objets. Il écartait un peu fébrilement les bagues, les calices, les icônes, les camées — encore une

statuette, un paysage d'émail, un étincellement de joyaux — sa main, parfois, se crispait d'impatience, de vide, d'aspiration presque physique — quelque chose manquait toujours aux plus belles collections. La beauté même des œuvres d'art ne faisait que l'exaspérer, parce qu'elle suggérait, avec une sorte d'impuissance, une perfection plus grande, plus totale, et l'art n'était jamais qu'une pauvre imitation. Parfois, lorsque ses doigts suivaient sur une statue la ligne que la main de l'artiste lui avait imposée, il était soudain saisi d'une profonde tristesse et il lui fallait faire un effort pour conserver cet air digne et tranquillement souriant que tout le monde attendait de lui. C'est à ces moments-là qu'il éprouvait avec le plus d'acuité le sentiment d'une vocation manquée. Pourtant, il n'avait jamais songé à être un artiste. Le goût de l'art même ne lui était venu que tardivement. Non, c'était quelque chose dans ses mains, dans ses doigts — c'était un peu comme si ses mains eussent eu un rêve à elles, une aspiration indépendante de sa pensée et qu'il ne comprenait pas. Lui, qui n'avait jamais souffert d'insomnie, il lui arrivait de plus en plus souvent de rester des heures sans dormir avec cet étonnant rêve physique présent dans ses mains comme une naissance nocturne d'un sens nouveau. Il finissait par avoir honte des marchands et espaçait ses visites dans les souks. Il en avait même parlé un jour à sa femme, au petit déjeuner. Le petit déjeuner était une cérémonie familiale célébrée sur la terrasse de Thérapia, au-dessus du Bosphore, sous un parasol bleu ; le maître d'hôtel, en gants blancs, transportait solennellement les instruments du rite ; Mme de N... présidait la cérémonie dans une atmosphère admirablement réglée où seules les abeilles mettaient parfois une note d'imprévu. Le comte avait abordé le sujet un peu indirectement, se sentant coupable, bien qu'il ne sût guère de quoi ; il avait du reste choisi d'en parler pour en finir, justement, avec cet absurde sentiment de culpabilité.

— Je finirai par m'établir ici une solide réputation d'avarice, dit-il. Je passe mon temps chez les antiquaires d'Istanbul sans faire le moindre achat. Hier après-midi, j'ai dû bien rester une demi-heure avec une statuette d'Apollon à la main sans pouvoir me décider. Il me semble qu'il manque toujours

quelque chose aux objets d'art les plus parfaits. Je croyais pourtant qu'un de mes traits de caractère était l'indulgence, sentiment qui va rarement de pair avec un goût intransigeant de la perfection. Je finis par donner aux marchands l'impression que même si j'avais une statue de Phydias sous la main, je trouverais encore à y redire.

— Il vaut mieux en effet que vous leur achetiez quelque chose, dit la comtesse. La moitié des rumeurs qui circulent dans le corps diplomatique naissent dans les souks. Elles suffisent parfois à marquer une carrière. En tout cas, chacun connaît jour par jour ce que le moindre attaché a acheté et pour quel prix.

— La prochaine fois, j'achèterai n'importe quoi, dit le comte, d'un ton enjoué. Mais avouez qu'il vaut mieux que l'on m'accuse d'être, comme disent les Français, *près de mes sous*, plutôt que d'avoir mauvais goût.

Sa fille aînée regardait les longues mains délicates de son père sur la nappe.

— Il suffit de voir vos mains, Papa, pour expliquer vos hésitations, dit-elle. Je vous ai vu moi-même chez Ahmed, l'autre jour, une statuette égyptienne à la main. Vous paraissiez à la fois fasciné et triste. Vous avez gardé je ne sais combien de temps la figurine à la main, puis vous l'avez replacée dans la vitrine. Je ne vous ai jamais vu aussi abattu. En réalité, vous êtes trop artiste vous-même pour vous contenter encore de la contemplation. Vous avez besoin de créer vous-même. Je suis parfaitement sûre que vous avez raté votre vocation...

— Christel, s'il te plaît, dit la comtesse, doucement.

— Ce que je veux dire, c'est que sous cette enveloppe de parfait diplomate s'est caché pendant trente ans un artiste que votre volonté a empêché de se manifester, mais qui prend aujourd'hui sa revanche. Je suis persuadé que vous avez du génie, Papa, et qu'il y a en vous un très grand peintre ou un très grand sculpteur qui a été ligoté pendant toute une vie, si bien qu'aujourd'hui, pour vous, chaque objet d'art est un reproche, un remords. Vous avez passé votre vie à chercher dans la contemplation une satisfaction artistique que seule la création eût pu vous donner. Votre maison s'est peu

à peu transformée en musée, mais vos mains continuent à fouiller avec impatience chez tous les antiquaires du monde à la poursuite de quelque chose qui est en vous. Toutes ces miniatures, ces sculptures, ces bibelots, sont autour de vous comme le témoignage d'une vie manquée...

— Christel ! dit la comtesse, sévèrement.

— Oh ! tout est relatif, bien sûr. Je parle uniquement de vocation artistique. Quand vous êtes dans les souks chez Ahmed, devant l'image en pierre de quelque dieu païen, ce qui vous torture, c'est la volonté de créer. Vous ne pouvez pas vous contenter de l'œuvre d'un autre. Tout cela, du reste, est écrit dans vos mains.

Le comte se rendit compte soudain d'une présence angoissée et tendue à ses côtés : sa femme. Que l'on pût parler avec tant de légèreté de « sa » carrière, de cette suite d'honneurs que fut sa vie, voilà sans doute ce qu'il lui était difficile d'admettre, ou seulement de tolérer. Il toussa discrètement, porta la serviette à ses lèvres : que l'on pût mettre une telle passion à l'amour de la respectabilité, des dignités, des honneurs, voilà ce qu'il n'arrivait pas à concevoir. Il ne lui vint même pas à l'esprit que ce qu'il appelait « l'amour de la respectabilité, des dignités, des honneurs » était peut-être l'amour tout court. Ce qu'il savait, par contre, et avec rancune, c'est que sans elle, il eût abandonné la carrière depuis longtemps, pour vivre dans quelque village de pêcheurs italiens, peindre, sculpter... Inconsciemment, sa main se referma sur une curieuse sensation de besoin, une sorte de nostalgie physique dans les doigts.

— Je trouve plutôt que Papa a des mains de musicien, intervint la cadette. On les voit très bien effleurer un clavier, les cordes d'un violon ou même d'une guitare...

Une abeille bourdonna un moment au-dessus de la nappe, entre le miel et le vase de fleurs ; sur le Bosphore, un caïque passa avec juste ce qu'il fallait de langueur pour ne rien déranger à la paresse de l'œil ; on entendit le crissement des roues sur le gravier.

— Le chauffeur, dit le comte.

Il se leva, sourit aux enfants, évita de regarder sa femme, et monta dans la voiture. Deux ou trois fois, pendant le

parcours, il regarda ses mains. Il avait été touché par la vivacité de sa fille, son raisonnement volubile et ingénu. Il était bien vrai que depuis des années déjà la contemplation ne suffisait pas et que grandissait en lui le désir irrésistible de porter la beauté dont le monde était chargé plus près de ses lèvres, de la toucher, de la posséder, en quelque sorte ; l'art ne suffisait plus, il reste trop en dehors, il faudrait pouvoir consommer la beauté du monde comme une coupe de vin... Il se pencha vers le chauffeur.

— Chez Ahmed, dit-il.

Parmi les marchands qui observaient depuis longtemps déjà le comte de N... lorsqu'il prenait dans ses mains quelque bibelot fragile sans jamais paraître trouver ce qu'il cherchait, il y avait naturellement Ahmed, qui était non seulement le plus gros marchand des souks, mais aussi et surtout un grand amateur de la nature humaine, pour laquelle il éprouvait une véritable passion de collectionneur. C'était un homme rond, presque obèse, au teint olivâtre, aux beaux yeux fluides d'un vert marin ; il portait encore sur ses cheveux grisonnants un fez, dont un récent décret d'Ataturk venait pourtant de prohiber le port en Turquie. Il y avait dans son regard une curieuse expression d'émerveillement, comme si la beauté et la variété de l'éclat des pierres précieuses parmi lesquelles il vivait avaient laissé dans ses yeux cette marque indélébile d'admiration ; mais cette expression d'éblouissement pouvait aussi bien trahir la satisfaction d'un véritable connaisseur devant les infinies variétés et richesses de la nature humaine et peut-être de la vie elle-même dans ses innombrables et étonnantes manifestations. Son plus grand plaisir était de rester au fond de son souk et d'admirer, du matin au soir, une faune humaine intarissable dans sa variété, ses failles profondes, secrètes ou visibles à l'œil nu, les soudaines révélations de sa laideur ou de sa beauté. Le comte de N... était considéré par les antiquaires d'Istanbul comme un des plus mauvais clients de marque que le destin eût jamais jetés dans leurs souks. Mais Ahmed ne s'était jamais laissé aller à un jugement aussi sommaire. Il attendait au contraire beaucoup du diplomate et le cultivait avec soin. Il éprouvait en sa présence ces délicieux moments d'antici-

pation que tout collectionneur connaît lorsqu'il se sent sur la trace d'un objet rare et précieux, demeuré pendant longtemps caché et sur lequel tant de regards s'étaient posés sans jamais en reconnaître l'authenticité profonde. Ahmed se tenait en général dans la cour intérieure de son magasin, à côté de la fontaine, en compagnie d'un jeune neveu ; lorsqu'il voyait le comte de N... apparaître dans une des pièces du magasin, toute trace d'expression quittait son visage, ce qui était chez lui une marque certaine d'émotion ; il se levait et allait recevoir le comte avec une politesse digne, totalement dénuée de servilité. Aucune transaction commerciale, si avantageuse qu'elle fût, ne lui eût causé le quart de satisfaction qu'il éprouvait à observer discrètement le diplomate aux prises avec son démon secret. Depuis un an déjà, Ahmed attendait avec une patience parfaite. Il n'avait qu'une crainte : c'est que, le moment venu, au hasard d'une promenade, d'une rencontre, l'éclat du joyau intime que le comte portait en lui sans le savoir et que l'œil connaisseur d'Ahmed guettait depuis longtemps, ne se produisît quelque part ailleurs, hors de son magasin, loin de ses yeux. C'eût été naturellement une très grosse perte. Il reçut donc le comte dans ce silence qu'il réservait toujours aux vrais amateurs et qui suggérait quelque communion profonde dans la contemplation de la beauté. Il passait de salon en salon, ouvrant les vitrines ; on entendait la fontaine dans le jardin ; à un moment, en passant près d'une vitrine, Ahmed fit un signe à son neveu et le jeune homme toucha les cordes de l'instrument qu'il tenait sur les genoux. Le comte se tourna vers la fenêtre.

— Mon neveu, dit Ahmed.

Le comte tenait dans ses mains la statuette qu'il avait admirée la veille ; ses doigts s'énervaient à suivre les lignes de la sculpture ; Ahmed, les clefs à la main, regardait gravement les doigts du comte vivre sur la pierre ; dans la cour, le jeune musicien s'était arrêté de jouer, comme par respect instinctif de ce rite mystérieux que l'amateur d'art était en train de célébrer ; on entendait le bruissement de la fontaine : Ma fille doit avoir raison, pensa soudain le comte, mes mains s'agacent à courir sur la trace d'un autre, ce qu'il faut, c'est essayer d'arracher soi-même un miracle de vie et de beauté

à la matière. Il n'y avait pas d'autre explication à cet émoi qu'il éprouvait en même temps qu'un sentiment d'intense frustration, à cet agacement, ce vide presque douloureux et en même temps nostalgique qu'il éprouvait dans ses doigts. Il savait qu'il allait passer encore une nuit blanche, avec l'impression que ses mains allaient le quitter pour vivre, dans quelque coin perdu des souks une vie à elles, mystérieuse, tâtonnante, comme reptilienne, qu'il pressentait confusément, mais dont il refusait de prendre conscience, et une fois de plus, il lui faudra faire appel à tout son amour-propre pour interdire à son imagination le droit de franchir les frontières du monde furtif et narquois qui le guettait. Il eut envie de se tourner vers Ahmed, de lui parler de cette étonnante aspiration physique de ses mains ; il avait besoin d'un conseil, d'une initiation, Ahmed pouvait peut-être lui procurer cette matière mystérieuse qu'il avait envie de pétrir, dans laquelle il voulait plonger enfin ses doigts. Mais sans doute est-il trop tard ; il fallait de longues années d'apprentissage, d'initiation, pour devenir un sculpteur ; si seulement il avait découvert plus tôt sa véritable vocation ! Peut-être, dans quelques années, après sa retraite... Il se tourna vers Ahmed, un sourire enjoué aux lèvres, avec cette élégance détachée qu'il savait mettre dans ses moindres gestes.

— Ma femme me reproche beaucoup ces visites au cours desquelles je n'achète jamais rien, dit-il. Elle craint que je ne fasse dans les souks une solide réputation d'avarice. Je pourrais évidemment acheter n'importe quoi...

— Vous m'offenseriez, Excellence, dit Ahmed.

— Je ne sais pas ce qu'il y a, je ne trouve jamais un objet dont j'eusse vraiment envie. Même cette statuette, dont n'importe quel amateur reconnaîtrait la perfection, me donne seulement un sentiment d'à peu près.

Ahmed regardait avec fascination les mains du diplomate célébrer leur rite autour de la silhouette de bronze.

— Ma fille prétend que j'ai des mains de sculpteur et que j'ai raté ma vocation.

Ahmed hocha la tête devant la témérité de la jeunesse.

— Mais pourquoi n'essaieriez-vous pas, Excellence? demanda-t-il. Les plus grands artistes se sont quelquefois

révélés assez tard... Permettez-moi de vous offrir un café.

Ils passèrent dans la cour. Le jeune musicien se leva respectueusement ; il était très mince, le visage, sous des cheveux très noirs, empreint, aux yeux et aux pommettes, de la marque à la fois délicate et sauvage de la Mongolie. Le comte ne semblait pas l'avoir vu ; appuyé contre la fontaine, il buvait son café, le regard un peu fixe ; Ahmed fit un signe de tête au jeune homme et celui-ci se mit à jouer. Le comte parut revenir sur terre ; la tasse à la main il regarda l'instrument avec un soudain intérêt.

— C'est un luth, je crois? demanda-t-il.

— Oui, dit Ahmed doucement. Plus exactement, c'est un *oûd*. *Al oûd*, c'est un mot arabe.

Le comte but une gorgée de café.

— *Al oûd*? répéta-t-il, d'une voix un peu rauque.

Dans ses mains, la tasse heurta soudain la soucoupe. Il regardait l'instrument, le sourcil froncé, avec une sorte de sévérité. Ahmed toussa.

— *Al oûd*, répéta-t-il. C'est l'ancêtre du luth européen. Ainsi que vous le voyez, le corps de l'instrument est beaucoup plus petit que celui du luth moderne, et le manche beaucoup plus long. Il n'y a que six cordes.

Il toussa.

— Il a été introduit en Europe par les croisés.

Le comte posa la tasse sur la margelle de la fontaine.

— Il est très beau, dit-il, plus beau que les instruments à cordes de l'Occident. Je trouve en général que les instruments à cordes sont les seuls à joindre à la beauté du son celle de la forme... Au fond, ce qui manque aux objets d'art, c'est d'exprimer dans un son, dans un chant, l'émotion artistique, la joie, la tendresse amoureuse de celui qui les touche...

Sa voix s'enroua légèrement.

— Vous permettez?

Il prit le luth des mains du musicien.

— C'était l'instrument préféré de nos sultans, murmura Ahmed.

Le comte tenait le luth dans ses mains. Il effleura doucement les cordes des doigts. Une note s'éleva, tendre, plain-

tive, un peu ambiguë, à la fois un reproche et une supplique de continuer. Il frôla les cordes, encore une fois, et sa main resta suspendue dans l'air, comme la note, aussi longtemps qu'elle. Le jeune musicien le regardait gravement.

— Joli son, dit le comte brièvement.

— J'en ai, dans ma collection, qui datent du seizième siècle, dit Ahmed. Si vous voulez me permettre...

Il courut dans son magasin. Pendant son absence, le comte demeura silencieux, appuyé contre la margelle, regardant devant lui avec beaucoup de sévérité. Il était évident qu'il pensait à des affaires de la plus haute importance, des affaires d'État, sans aucun doute. Le jeune musicien lui jetait de temps en temps un regard de respect. Ahmed revint presque aussitôt avec un instrument admirablement travaillé, incrusté de nacre et de pierres multicolores.

— Et il est en parfait état. Mon neveu va vous jouer quelque chose.

Le jeune homme prit l'instrument et ses doigts éveillèrent dans les cordes une voix voluptueuse et plaintive qui parut devoir demeurer à jamais suspendue dans les airs. Le comte parut vivement intéressé. Il tendit les mains, saisit l'instrument.

— Admirable, dit-il, admirable.

Il toucha les cordes des doigts, avec une sorte de brusquerie, comme s'il eut besoin d'exagérer l'ampleur du geste pour vaincre sa timidité.

— Eh bien! cher Ahmed, je l'achète, déclara-t-il. Voilà qui va calmer les appréhensions de ma femme quant à ma réputation. Combien en voulez-vous?

— Excellence, dit Ahmed, avec une émotion entièrement sincère, permettez-moi de vous l'offrir, en souvenir de notre rencontre...

Ils marchèrent aimablement. Dans la voiture, le comte ne cessa d'effleurer les cordes des doigts. Le son répondait admirablement au geste. Le comte monta l'escalier en tenant avec précaution l'objet dans ses mains et entra dans le salon de sa femme. Mme de N... était en train de lire.

— Voilà mon acquisition, annonça le comte, gravement. Cela m'a coûté une petite fortune. Mais désormais, ma répu-

tation n'a plus rien à craindre dans les souks d'Istanbul.

— Mon Dieu, mais qu'allez-vous faire d'un luth?

— L'admirer, dit le comte, le placer dans mon cabinet et en admirer les formes. C'est à la fois un instrument de musique, un objet d'art et quelque chose de vivant. Il est tout aussi beau qu'une statue, mais il a aussi une voix. Écoutez...

Il toucha les cordes. Le son s'éleva et languit doucement dans les airs.

— C'est très oriental, dit Mme de N...

— C'était l'instrument préféré des sultans.

Il alla déposer triomphalement le luth sur sa table de travail. Désormais, il lui arriva de passer de longs moments dans son cabinet, assis dans un fauteuil, à fixer le luth avec une sorte de peur. Il sentait un vide terrible dans ses mains et tout son être réclamait quelque chose. Finalement, il se levait et allait frôler les cordes. Il lui arrivait alors de perdre toute notion du temps et de rester debout devant la table, frôlant l'instrument de ses longs doigts.

— Papa a passé aujourd'hui au moins deux heures à jouer du luth, annonça Christel à sa mère.

— Tu appelles cela jouer? dit la cadette. Il frappe toujours la même corde, on entend toujours le même son... C'est à devenir fou !

— C'est tout à fait mon avis, déclara Nick. On l'entend dans toute la maison, il n'y a pas où se cacher. Je trouve ce son parfaitement odieux, du reste... On dirait le miaulement d'une chatte amoureuse.

— Nicholas !

Mme de N... posa sa fourchette avec colère.

— Je te prie de surveiller ton langage. Tu es parfaitement intolérable.

— C'est tout ce qu'on lui a appris à Oxford, dit la cadette.

— En tout cas, depuis qu'il a acheté ce maudit instrument, il n'y a pas moyen de travailler, dit Nick. J'ai un examen à préparer, moi. Même quand on n'entend rien on sait que cet affreux miaulement va s'élever d'un moment à l'autre et on passe son temps à le redouter.

— Je vous avais bien dit que Père était un artiste qui s'ignorait ! dit Christel avec triomphe.

— Si encore il jouait vraiment quelque chose, grommela Nick. Mais non, toujours une seule note, toujours la même.

— Il devrait prendre des leçons, conclut Christel.

Chose étrange, le même jour, le comte fit part à sa femme de son désir de prendre des leçons de luth.

— Je trouve très pénible de tenir entre les mains un instrument dont il est possible de tirer une telle richesse de mélodie et de ne pas pouvoir le faire, dit-il. Se limiter toujours à une note, c'est plutôt monotone. Les enfants se plaignent et ils ont raison. Je vais demander à Ahmed de me recommander quelqu'un.

Ahmed était dans la petite cour intérieure en train de jouer au tric-trac avec un voisin, lorsque le comte fit son entrée dans le magasin. Quelque chose dans son visage, dans son attitude, fit courir sur l'échine pourtant blasée d'Ahmed un délicieux frisson d'anticipation. Le diplomate était extrêmement grave, sévère même, avec une trace de colère dans les yeux et dans ses lèvres serrées ; il tenait dans la main sa canne avec un air de détermination et presque de défi. Ahmed reconnut même dans son attitude cet air de supériorité que les employés subalternes des ambassades prenaient en général pour parler à quelqu'un qui n'était, après tout, qu'un marchand des souks ; il eut de la peine à réprimer un sourire lorsque le comte, sans répondre à ses salutations, lui parla avec sécheresse et brusquerie.

— Cet instrument de musique que j'ai acheté chez vous l'autre jour... Comment cela s'appelle-t-il déjà...

— Un *oûd*, Excellence, répliqua Ahmed. *Al oûd*...

— Parfaitement, parfaitement... Eh bien ! figurez-vous, les enfants en sont devenus fous... Je vous étonnerai peut-être en vous disant que ma femme elle-même...

Ahmed attendit, le sourcil levé, le visage figé, le tue-mouches immobile dans sa main potelée.

— Bref, ils veulent tous apprendre à jouer de l'instrument. Il n'est question que de cela à la maison. Je leur ai promis de vous en parler pour voir si vous ne pourriez pas nous trouver un professeur.

— Un professeur d'*oûd*, Excellence? murmura Ahmed.

Il hocha la tête. Il fit mine de réfléchir longuement. Les sourcils froncés, il fit mine de passer en revue les uns après les autres les milliers de joueurs *d'oûd* qu'il connaissait à Istanbul. Il prenait son plaisir, un peu trop lourdement, peut-être, mais c'était la revanche d'une longue année de patience et d'anticipation. Le comte se tenait droit devant lui, la tête haute, dans une attitude de dignité et de noblesse - au-dessus - de - tout - soupçon qui allait tout droit au cœur du vieux jouisseur. C'était un des bons moments de la vie. Il faisait durer le plaisir, impitoyablement.

— Voyons ! s'exclama-t-il enfin. Où avais-je donc la tête? Mon neveu est un joueur d'*oûd* de grand talent et il va sans dire, Excellence, qu'il sera heureux de se mettre à votre disposition...

A partir de ce jour, deux ou trois fois par semaine, le jeune neveu d'Ahmed montait les marches de la ville de Thérapia. Il saluait gravement l'ambassadrice et était conduit par un domestique dans le cabinet du comte. On entendait alors, pendant une heure, le son du luth dans la maison.

Mme de N... se tenait assise dans le petit salon voisin du cabinet de son mari et calculait que les notes devaient être entendues dans tout l'étage, dans l'appartement des enfants et surtout en bas, chez les domestiques. Pendant tout le temps que le jeune musicien était là, elle demeurait enfermée dans son salon, un mouchoir tordu entre ses mains, incapable de penser à autre chose, luttant en vain contre une certitude qui la hantait depuis si longtemps... Les notes s'élevaient régulièrement, mélodieuses et hardies sous les doigts du professionnel, malhabiles et tâtonnantes sous ceux de l'amateur. En quelques leçons, Mme de N... vieillit de dix ans. Elle attendait l'inévitable. Tous les jours, elle allait se réfugier dans la petite église française de Péra et priait longuement. Mais elle ne se contenta pas de prier. Elle était prête à aller beaucoup plus loin. Elle était prête à aller jusqu'au bout de sa tendresse et de son dévouement. Elle était prête aussi à aller jusqu'au bout de l'humiliation dans sa lutte pour l'honneur, puisque ce n'était pas de son honneur à elle qu'il s'agissait — il y avait si longtemps que la question ne se posait plus ! Elle prit donc ses précautions,

le plus discrètement possible. Si bien que lorsque le jour tant redouté vint enfin, il la trouva armée.

Cela se produisit vers la cinquième ou sixième visite du jeune musicien.

Il fut introduit, comme d'habitude, par le domestique, traversa le petit salon en saluant gravement l'ambassadrice qui feuilletait les pages d'une revue française, puis entra dans l'appartement du comte. Mme de N... jeta la revue et attendit. Elle se tenait très droite, la tête haute, le mouchoir entre les mains, les yeux agrandis. La leçon mit, comme d'habitude, quelques minutes à commencer. On entendit ensuite une mélodie langoureuse monter du cabinet. C'était clairement le jeune homme qui jouait. Puis... Mme de N... était assise sur le divan, figée, les lèvres serrées, les doigts noués autour du mouchoir de dentelle. Elle attendit encore une minute, les yeux fixes, les boucles d'oreilles tremblant de plus en plus vite autour de son visage... Toujours le silence. Pendant quelques instants, elle continua à espérer, à lutter contre l'évidence. Mais à chaque seconde qui passait le silence ne faisait que grandir monstrueusement autour d'elle et il lui sembla qu'il emplissait la maison, descendait l'escalier, ouvrait toutes les portes, arrivait aux oreilles des enfants et que des sourires bêtes et goguenards apparaissaient déjà sur les visages des domestiques. Elle se leva rapidement, ferma les portes à clef et courut vers l'armoire chinoise dans un coin. Elle prit une clef de sa poche, ouvrit l'armoire et en retira un luth. Elle revint alors s'asseoir sur le sofa, prit l'instrument sur ses genoux et frappa les cordes des doigts. De temps en temps, elle s'arrêtait, écoutait désespérément puis continuait à frapper du bout des doigts les cordes haïes. Elle était sûre que l'on entendait les sons du luth aussi bien dans l'appartement des enfants que dans la cour, chez les domestiques, et il ne pouvait venir à l'idée de personne que c'était la comtesse qui jouait. Peut-être, pensait-elle, peut-être allait-il malgré tout arriver à l'âge de la retraite sans que personne s'aperçût de rien. Il n'y avait plus que quelques années à attendre. D'un moment à l'autre ils allaient avoir Paris, ou Rome, il s'agissait simplement de durer encore un peu, d'éviter les ragots, les

potins les mauvaises langues... Les enfants étaient déjà grands et de toute façon les premiers soupçons mettraient longtemps à franchir les murs du respect acquis. Elle continua à frapper les cordes des doigts, ne s'arrêtant que pour écouter, de temps en temps. Au bout d'une demi-heure, la musique reprit dans l'appartement du comte. Mme de N... se leva et alla replacer le luth dans l'armoire. Puis elle revint s'asseoir et essaya de lire. Mais les lettres se brouillaient devant ses yeux et elle se contenta de rester là, très droite, la revue à la main, essayant de ne pas pleurer.

ROMAIN GARY.

LETTRES A
PORTO-RICHE

DANS le volumineux courrier que reçut Porto-Riche tout au long de sa carrière littéraire, on distingue quelques feuillets où court la subtile écriture de Marcel Proust.

Parmi le foisonnement des félicitations ou des remerciements exprimés à l'auteur dramatique, en tant de formules conventionnelles et de lieux communs, la découverte de lettres de Proust constitue plus que jamais une promesse. On connaît bien, en effet, ce don qui est le sien de mettre en fuite toute banalité, de s'emparer, de la matière la plus pauvre, de la situation la plus conformiste, pour en faire une œuvre personnelle et rare.

De plus, c'est un motif toujours nouveau de curiosité que la mise en présence de Proust avec l'un de ses correspondants : par un étrange phénomène de mimétisme, il s'identifie en quelque sorte avec la personnalité de celui auquel il s'adresse; corollaire de son désir, pas toujours conscient, mais très impérieux, d'attirer et de répandre la sympathie.

Enfin, en dehors de la valeur qui s'attache à tout fragment de Marcel Proust, l'intérêt de ces quelques pages réside dans le fait qu'elles sont singulièrement révélatrices de l'homme et de l'écrivain.

Au nombre de sept, ces lettres s'échelonnent entre les années 1906 et 1920 (non datées, elles peuvent être situées d'après le contexte) et reflètent la plupart des aspects de la personne, du caractère, de la pensée et du style de leur auteur.

On y retrouve ce style incomparable de toute l'œuvre, la longue période flexible qui épouse si parfaitement les modulations de la pensée, se ralentit ou s'accélère, se fait tour à tour compatissante, mordante, exquise ou caressante et qui, féconde en louanges hyperboliques, déroule les volutes flatteuses d'un prodigue encens. Cette attitude, cette volonté de plaire, s'exprime jusque dans ses scrupules pour une expression exacte, minutieuse de sa pensée, son souci de ne pas froisser. Sa faculté de s'associer aux tristesses comme aux joies lui dicte les mots consolateurs, lui inspire les plus délicates évocations.

Une même sensibilité fait naître en lui la mélancolie des souvenirs retrouvés; et le reflet d'un visage, les échos d'une voix, éveillent soudain toute une gamme de sensations auditives et visuelles.

Ailleurs, son goût pour l'analogie lui inspire de poétiques images :

beauté d'un paysage parisien, sculpture au porche d'une église, fines ciselures de coquillages, impressions musicales; autant de visions où se reconnaît le disciple de Ruskin à la recherche d'éléments plastiques et décoratifs.

Enfin, dans ces messages, se succèdent de fugitives, mais familières silhouettes de Proust : au théâtre, jeune spectateur fervent; à la Bibliothèque Mazarine, attaché peu zélé; élégant dîneur chez Larue; locataire errant d'un meublé à l'autre; auteur en difficulté avec les libraires; malade qui se consume en écrivant sur son lit de souffrance.

MADELEINE COTTIN.

[1905-1906?]

Mon cher Maître,

J'ai tant souffert de votre douleur et de celle de Mme de Porto-Riche (1) que j'ai anticipé alors par l'imagination la détresse qui maintenant a brisé ma vie (2). Aussi je ne peux pas vous dire ce que j'ai ressenti quand j'ai vu votre douleur venir ainsi vers la mienne, il y avait dans la pitié de quelqu'un qui a tant souffert quelque chose de si grand, de si auguste, de si doux que je m'en suis senti fortifié. Si je n'avais pas été jusqu'ici matériellement incapable d'écrire, je vous l'aurais dit aussitôt et à Mme de Porto-Riche mais je ne pouvais même pas me lever. Hélas ! bientôt il faudra même quitter cet appartement (3) où il n'y a pas une chambre qui n'ait entouré maman quand je la voyais, qui n'ait encadré sa figure, dont je ne lui aie entendu critiquer les défauts et vanter le charme. Il faudra aller dans des lieux inconnus d'elle, qui ne l'ont jamais vue, qu'elle n'a jamais regardés, sur lesquels j'ignorerai son avis, il faudra célébrer le culte en exil, ce sera encore plus cruel. Ce n'est pas que mon souvenir soit bien doux, bien qu'il soit incessant, j'ai fait trop de chagrin à maman en étant toujours malade, pour pouvoir penser à elle sans une angoisse et un remords affreux. J'ai empoisonné sa vie et j'ai rendu les heures de sa mort plus atroces si elle les a connues par l'anxiété de me laisser seul et si désarmé dans la vie. Vous mon cher Maître dont j'ai vu par votre lettre que le cœur égale le génie, ayez la douceur de penser que vous avez comblé votre fils de votre bonté, de la fierté de votre nom dans les plis duquel il vivra toujours, pauvre Marcellus à qui la destinée n'a pas permis d'égaler

(1) La mort de leur fils Marcel âgé de vingt-quatre ans, survenue le 7 février 1905.

(2) La mort de sa mère.

(3) M. Proust quitta la rue de Courcelles fin 1906 pour s'installer 102, boulevard Haussmann.

son père, mais dont la figure restera bien distincte, illuminée sans doute dans un reflet de la gloire paternelle mais pourtant différente, si caractérisée par le peu que la vie lui a laissé le temps d'écrire (1). Voulez-vous dire à Mme de Porto-Riche qu'écrire m'est en ce moment si matériellement douloureux, qu'elle voudra bien me permettre de [ne] la remercier pour aujourd'hui qu'ici et par votre entremise, mais elle sait que je pense beaucoup à elle avec tant de reconnaissance pour la bonté qu'elle m'a témoignée dans mon malheur et tant de sympathie profonde pour le sien.

Votre respectueux ami.

MARCEL PROUST.

[1906.]

45, rue de Courcelles.

Cher Monsieur,

J'apprends avec un bien grand plaisir que vous êtes nommé administrateur de la Mazarine (2). Vous qui aimez tant les jolies choses et les beaux livres vous vivrez là dans un cadre qui ne sera pas plus exquis que votre appartement du faubourg Saint-Honoré mais qui sera bien délicieux aussi. Et chaque fenêtre, comme une estampe, découpe une vue incomparable de la Seine et du vieux Paris. Vous aurez là un trésor unique de livres. Et pourtant que le poète, en vous, modère l'idolâtrie du bibliophile en lui rappelant que dans tout ce trésor de livres il n'y en a sans doute pas deux qui vaillent *Amoureuse* (3) ou *le Passé* (4) et qu'un jour une édition originale de ces deux pièces vaudra une édition originale d'*Andromaque* (5). Je pense avec mélancolie que j'ai été autrefois à la Mazarine, attaché (6). Et que si ma santé l'avait permis j'y serais encore, sous les ordres d'un maître comme vous ! J'espère que Mme de Porto-Riche ne sera pas trop triste de quitter cet apparte-

(1) Quelques articles de revues.

(2) Porto-Riche avait été nommé administrateur de la Bibliothèque Mazarine le 17 juillet 1906, succédant à Alfred Franklin.

(3) *Amoureuse* : pièce en 3 actes de P. R. créée au théâtre de l'Odéon le 25 avril 1891.

(4) *Le Passé* : Comédie en 5 actes de P. R. créée à l'Odéon le 30 décembre 1897.

(5) Dans les pièces de P. R., la mise en scène de conflits passionnels et l'analyse du cœur humain, et particulièrement féminin, ont parfois suggéré des comparaisons avec le théâtre de Racine.

(6) Marcel Proust, en 1895, avait accepté un poste d' « attaché non rétribué » à la Mazarine. « Il y fut le plus détaché des attachés et alla de congé en congé » nous dit M. André Maurois.

ment où vous aviez mis tant de belles choses qui ne vous le rendaient pas aussi cher que tous les souvenirs, tous les bonheurs et tous les chagrins de la vie. Mais il n'y a qu'une chose pour laquelle un cœur blessé puisse échanger des lieux amis, c'est le silence et la noblesse des livres. Je suis sûr que la Mazarine sera accuellante à votre rêverie et à votre tristesse. Et je pense aux joies que Marcel qui était si avide de savoir et d'admirer y aurait éprouvées. Croyez cher Monsieur à ma grande admiration, à mon vif attachement.

MARCEL PROUST.

[1909.]
102, boulevard Haussmann.
Samedi.

Cher Monsieur,

Pardonnez-moi ce stupide petit mot. J'ai appris au fond de mon lit, par les journaux, la récente élection académique (1). Je sais trop quelle est la secrète et vitale ambition d'un artiste pour ne pas savoir que cette ambition-là, l'homme qui a écrit l'immortel *Passé* l'a remplie, et que sa place est entre Racine et Marivaux et non entre M. Mézières et M. Costa de Beauregard. Si la seule forme enviable du bonheur pour un artiste est de donner une vie éternelle à ce qu'il recèle en lui de plus particulier et de plus profond, il n'y a certes pas à vous plaindre, vous êtes celui que tous doivent envier, si la mort de votre pauvre enfant n'était venue déchirer votre cœur glorieux. Malgré cela cette élection m'a causé en même temps que beaucoup d'hilarité une vraie souffrance. Il n'est pas bon que la cité réelle soit en un désaccord aussi profond avec la cité idéale et véritable, que Fauré ait tant de peine à [arriver?] à l'Institut qu'un complet *imbécile* comme Chlumberger (2) [*sic*] ose s'y présenter, que Brieux dont je ne connais aucune pièce mais que je pressens un didactique illettré arrive contre vous. Je pense que vous passerez la prochaine fois, mais de ce premier échec, il restera une cicatrice à mon amour-propre de Français et de lettré.

Votre ami dévoué et respectueux admirateur.

MARCEL PROUST.

(1) Porto-Riche avait, à plusieurs reprises, posé sa candidature à l'Académie. Le 18 mars 1909, c'est Brieux qui fut élu au fauteuil de Ludovic Halévy. P. R. n'entra sous la coupole qu'en 1923.

(2) Gustave Schlumberger, candidat en 1909 au fauteuil de Gebhart. Poincaré l'emporta avec 20 suffrages contre 11 à Schlumberger.

[1911.]

Cher Monsieur,

Les grands chefs-d'œuvre sont à la fois très généraux et très particuliers, ils partent d'une vie très individuelle et aboutissent à l'humanité : J'eusse tout autant admiré *le Vieil Homme* (1) si je ne vous eusse pas connu, ou si je vivais au XXe siècle. Mais ayant passé tant d'instants auprès de vous j'entends l'intonation de votre voix dans l'inflexion de la phrase, le tour de vos sentences, toutes les réalités vivantes de votre conversation comme les pierres où se voient encore les coquillages qui les habitèrent et qui disparus depuis longtemps ajoutent encore une sculpture, une ciselure de plus. Et peut-être cela est-il vrai encore d'une autre parole que de la vôtre, de celle de votre fils. Dans tous les propos d'Augustin (2) j'ai entendu résonner au plus profond de moi ce que Verlaine appelait « l'inflexion des voix chères qui se sont tues ». Je retrouvais sa méditation précoce, sa familiarité respectueuse avec vous, la déférence de ses manières et l'audace de sa pensée. Tout cela je sais bien que ce n'est pas le chef-d'œuvre lui-même. Mais c'est un témoignage touchant de son naturel et de sa vie comme la petite fleur qui pousse encore aujourd'hui dans la fente des pierres d'une cathédrale et vérifie la ressemblance de la fleur de pierre que l'artiste du moyen âge sculpta au portail d'après l'une de ses pareilles. Car la vérité seule, l'orne ce dialogue et que s'effondrent à côté les dialogues de ces illettrés académiciens qui doivent être bien embarrassés de travailler au dictionnaire car leur prose « étincelante » ne scintille que de fautes de français ! Mais ce dialogue si naturel, si parfait, si causé, est cependant à quelle altitude au-dessus de la conversation ! C'est une remarque que j'ai faite : une nécessité si tragique, une si belle fatalité le mène, que son esprit, sa finesse, sa subtilité devient aussitôt quelque chose dont je ne connais qu'un équivalent au monde : le dialogue des grands tragiques grecs (3). Si vous pouviez vous lire un instant comme un étranger vous comprendriez ce que je veux dire et devant telle alternative, tel *distinguo*, telle maxime, vous penseriez à Sophocle, à ces réflexions si « naturelles » et si profondes des « chœurs » d'Antigone et d'Œdipe. (« Ce que tu dis peut s'entendre d'une

(1) *Le Vieil Homme :* drame de P. R. en 5 actes, créé au théâtre de la Renaissance le 12 janvier 1911.

(2) Augustin : personnage du fils dans *le Vieil Homme*.

(3) Cette comparaison du drame de P. R. avec les tragédies grecques reviendra à plusieurs reprises sous la plume de M. Proust.

façon et peut s'entendre aussi d'une autre ». « Je ne te réponds pas car la colère te possède » etc. etc.). Je pensais à tout cela tout à l'heure en feuilletant cette œuvre que j'ai tant aimée, en pensant à Marcel, à vous, à Mme de Porto-Riche. Je suis trop souffrant pour vous écrire une lettre, mais j'ai laissé parler tout haut ma gratitude et mon admiration. J'ai pourtant relu ce sublime coup de soleil de la fin quand la cruelle nature abuse de son éclaircie les pauvres parents qui se remettent à espérer en voyant les joyeux rayons au moment où Augustin est rapporté mort. Et je ne peux m'empêcher d'identifier un peu ce charmant et profond Augustin à ce Marcel, à ce Marcellus qui n'a pas chanté et qui vivra du moins dans votre œuvre. Est-ce que vous ne réunirez pas ce qu'il a écrit sur les Représentations d'Orange? C'est peut-être trop court pour une plaquette. Mais peut-être avez-vous d'autres choses. Et puis si vous pouviez le relier par un si bel *In Memoriam* que vous écririez et qui serait quelque chose de si unique dans votre œuvre. Voulez-vous mettre mon respectueux attachement aux pieds de Mme de Porto-Riche.

Marcel Proust.

Je pense que dans ces quelques mots incohérents vous n'avez pas pu vous méprendre sur mon sentiment : Si j'ai parlé tragiques grecs j'ai voulu parler d'une amusante coïncidence qui fait *qu'à force d'être personnel* (et bien loin d'imiter fût-ce le plus grand !) vous vous trouviez revêtir les propres d'une forme qui n'est qu'à vous mais qui fait penser à Sophocle.

[1915.]
102, boulevard Haussmann.

Cher Monsieur,

Dernièrement j'ai vu dînant chez Larue (mais entre des personnes que je ne connaissais pas ce qui en tout cas m'interdisait d'aller le saluer), un poète au charmant visage qui ressemblait à votre jeunesse. Or c'était vous, par quel miraculeux retour au *Passé* (1). Car sans que vous soyez certes vieux ni près de l'être (2), pourtant il y avait dans votre jeunesse de l'autre soir quelque chose de si arbitraire qu'on se serait cru à un de ces spectacles où pour la mise en scène

(1) M. Proust emprunte ici le titre d'une pièce de P. R.
(2) P. R. était né en 1849.

d'une *Nuit* on réalise un Alfred de Musset de vingt-cinq ans. Et j'ai pensé : « Heureux homme ! » Mais j'ai pensé « plus heureux poète » ! quand le même jour, recevant le petit volume (1) que vous avez eu la gracieuse pensée de m'adresser, j'ai vu par un phénomène inverse, le passé faire un bond vers l'avenir et s'adapter si exactement au présent, qu'enfin on lisait des vers frais et nouveaux, des vers écrits sur la guerre. Quand on lit les vers de M. Zamacoïs sur la retraite de la Marne, on croit lire des vers écrits il y a beaucoup d'années sur quelque chose qui n'a aucun rapport avec la guerre actuelle ; mais les vôtres semblent cueillis d'hier dans ce printemps sanglant et fleuri. Et plus loin votre vers sait se faire de pierre pour égaler Rude. Voulez-vous partager avec Mme de Porto-Riche mes respectueux et admiratifs hommages.

MARCEL PROUST.

[21 octobre 1919] [cachet postal].

Cher Monsieur et ami,

Je ne voudrais pas que vous croyiez à un affaiblissement de mon admiration pour vous ou à une défaillance de ma fidélité, parce que je ne vous ai pas encore écrit au sujet du *Marchand d'Estampes* (2), et parce que (mais vous n'avez pas même sans doute entendu dire qu'ils aient paru) je ne vous ai pas envoyé mes deux derniers livres (3). Je n'ai pas changé d'avis sur le *Marchand d'Estampes* et quand vous écrivez dans votre merveilleuse préface « Qui me dit » qu'il n'aura pas le sort d'*Amoureuse*, moi je vous redis : « Oui il l'aura et plus mérité encore, car n'y eût-il que son dernier acte, un des sommets du théâtre, il faut quitter la littérature et chercher dans la musique pour trouver de ces ralentissements, de ces dénouements qui ne veulent pas finir. Quant à votre préface, elle est incomparable, la phrase sur les jeunes « leur imprudente ferveur les désignait aux plagiaires » (4)

(1) *Quelques vers d'autrefois*, réédition en 1915 de quelques poèmes de P. R. déjà écrits en 1879 (Paris, Émile-Paul, 1915.)

(2) *Le Marchand d'Estampes :* drame de P. R. en 3 actes, créé au théâtre de l'Athénée le 6 décembre 1917.

(3) « Mes deux derniers livres » : *A l'ombre des jeunes filles en fleur* et *Pastiches et Mélanges.*

(4) La citation est inexacte. On lit en effet dans la préface du *Marchand d'Estampes* (Paris, Émile-Paul, 1918) : « C'est la jeunesse intellectuelle qui imposa mon nom au public, aux écrivains. C'est sa ferveur imprudente qui me désigna aux plagiaires. »

est une des plus étonnantes phrases que je sache. Et quelle beauté dans les autres sur le pâle acteur comique, sur la scène de plaisir, sur les syndicats. Ceux qui vous ont connu retrouvent l'accent de votre voix, et ceux qui ne vous ont pas connu s'émerveillent d'un accent inconnu, de cette brièveté de l'antique qui faisait ressembler le dialogue du *Vieil Homme* — la pièce la plus moderne du théâtre contemporain — à ces dialogues simples, rapides, elliptiques, de Sophocle. Je fus pour *la Chance de Françoise* (1) de ces jeunes dont vous parlez et je n'ai pas changé. Si donc je suis resté silencieux, c'est qu'il y a six mois on a vendu la maison où j'habitais, depuis ce moment-là j'erre de « meublés » en « meublés » (2) car il n'y a rien d'autre à louer à Paris et j'ai le plus souvent 40° de fièvre. Quant à mes livres (car il n'y a pas de syndicats que pour le théâtre) parus pendant ces déménagements, je ne sais quel libraire en a accaparé et caché les premières éditions. J'en cherche chaque jour pour vous, pour Barrès, pour France, pour Mme de Noailles etc.. qui n'ont pas encore reçu mon livre et ne savent pas la raison. C'est qu'à eux comme à vous je n'ai pas osé envoyé *(sic)* des éditions suivantes. Et je n'ai encore rien trouvé. Mettez tous mes respects, tout mon vif attachement aux pieds de Mme de Porto-Riche et croyez à ma profonde admiration.

MARCEL PROUST.

[1920.]
44, rue Hamelin.

Cher Monsieur et Maître,

Une otite très douloureuse m'empêche de vous remercier longuement de cette *Anatomie sentimentale* (3) dont le titre est un titre de gloire. Oui vous aurez un nom et grand nom dans l'histoire du cœur (4), vous l'avez. En relisant ces scènes choisies par vous, entre tant d'autres qui les valent, il me semblait non seulement les réentendre, mais réentendre votre voix. C'est un miracle pareil à celui du téléphone qui décom-

(1) *La Chance de Françoise :* comédie en 1 acte de P. R., créée à Paris sur le Théâtre libre, le 10 décembre 1888.

(2) En 1918, la tante de M. Proust, Mme Georges Weil, avait vendu la maison du 102, boulevard Haussmann où il occupait un appartement.

(3) *Anatomie sentimentale* (Paris, Ollendorf, 1920), anthologie de son « théâtre d'amour » faite par P.-R. lui-même.

(4) Citation d'après P.-R. : « J'aurai peut-être un nom dans l'histoire du cœur. » (Théâtre d'amour, II, p. 193.)

pose la voix de celui qui parle et la recompose pour celui qui l'écoute. Votre accent, dissous dans votre pensée, est restitué dans votre phrase. Ce dialogue si naturel a la netteté de vos paroles définitives. Hélas ! il n'est pas seulement naturel, bien douloureux aussi. Mes yeux qui n'y voient plus vous lisent très lentement. Je n'en porte que plus longtemps la croix de tant de souffrances morales infligées ou subies par vous et que vous rendez avec un art impitoyable et sobre, digne de la tragédie antique.

Veuillez cher Monsieur et Maître partager avec Mme de Porto-Riche tous mes respects.

MARCEL PROUST.

Contre-champ

(Suite et fin) (1)

. . . .

VIII

CHÉRIE, que se passe-t-il? demanda doucement David.

Rien. Anna pleurait.

Au retour de la cabane où ils avaient dansé, elle était entrée un instant dans la chambre de sa sœur pour regarder les enfants endormis et, après avoir refermé leur porte, elle s'était assise sur le lit, les yeux pleins de larmes.

— C'est idiot ! murmura-t-elle quand David l'attira contre lui.

Elle fut secouée par d'absurdes sanglots enfantins, qu'elle ne pouvait contenir.

— Mon petit, murmura David, c'est la fatigue, il est très tard.

Elle haïssait les nerfs des femmes qui claquent tout à coup quand on s'y attend le moins. Et elle ne pleurait pas d'habitude. Elle se rappelait comme il lui arrivait de détester Marie parce qu'elle pleurait. Toutes les femmes pleurent, c'est dégoûtant.

— Je ne suis pas triste, mon amour, dit-elle à David en lui passant sur le visage le bas de la paume de ses deux mains.

Elle avait envie de lui répéter qu'elle l'aimait. Elle ne pouvait supporter la pensée de leur séparation durant des semaines.

— Pourquoi pleures-tu? demanda-t-il encore.

Il la tenait dans ses bras, il lui paraissait à lui qu'elle n'avait rien à redouter. Elle ne redoutait rien que l'absence et l'incompréhension entre les êtres.

(1) Cf. *La Table ronde*, nos 76 et 77.

— En voyant les enfants dormir...

Elle ne sanglotait plus, mais sa bouche tremblait. Elle ne pouvait parler.

L'image de Deborah surgit en David. Était-ce ce désir secret d'avoir un enfant qui oppressait Anna? Allait-elle le lui avouer?

— Les enfants, répéta-t-elle, les enfants qui vivent dans ce monde où l'on ne parvient pas à communiquer. Parce que les gens sont toujours de parti pris.

C'était bien d'elle de chercher ainsi à ses larmes des explications générales. « Les gens », avait-elle dit, mais les gens pour elle, ce soir, n'était-ce pas François?

— Ne te fais pas ce chagrin inutile avec des choses qui n'existent pas, mon petit. (Alcinfort vit passer une lueur de folle terreur dans les yeux de sa maîtresse. Elle tempérait ses paroles, mais elle ne parvenait jamais à maîtriser ses regards. Il poursuivit pourtant) : Des garçons comme François Monnier, j'en ai connu des tas. De plus brillants que lui, de plus doués même. (Il s'arrêta. Il avait l'air de chercher. Quoi? Ses mots ou ce qu'il allait dire? Était-il en colère? Peut-être, comme elle, ne pouvait-il pas supporter les larmes?) Ils ne peuvent vivre vraiment, donner leur mesure que dans des moments d'exception, les garçons comme Monnier, poursuivit-il. Alors ils agissent et très bien. Je me rappelle l'un d'entre eux (il s'appelait David aussi, il avait été tué au cours d'une reconnaissance dans le désert) qui possédait une sorte de génie poétique. Sans cesse il parlait de Shelley et voyait sa tâche de soldat d'une façon romantique. Il était merveilleux pour les coups durs. Mais la vie se vit tous les jours, chérie, la vie n'est pas un état de crise. Plus difficile presque de savoir vivre en paix et pour eux, les hommes comme François et comme ceux que j'ai connus en Afrique, c'est à peu près impossible.

— Oui, je comprends, dit Anna, je sais.

David ne s'en était-il pas déjà vanté devant elle : son talent à lui était la vie de tous les jours. Il avait l'esprit pratique et concret. Exact tout cela, elle le savait mieux encore depuis qu'elle ne le quittait ni jour ni nuit, mais jusqu'à quel point la comprenait-il? Qu'avait-il pensé ce soir, tandis qu'elle parlait avec Monnier de cette période d'occupation qu'il n'avait pas connue? Ce qu'elle avait voulu dire, ce que François n'avait pas voulu entendre, c'est qu'il leur restait une autre besogne à accomplir à eux qui avaient senti la fraternité humaine en même temps que l'injustice : aider les autres à se rendre compte, sauver les jeunes, Brigitte et Julien, Deborah.

— Ta petite fille aussi, commença-t-elle.

Elle ne sut comment poursuivre. Elle ne voulait pas lui faire des déclarations ridicules à propos de ses expériences, de la guerre.

Il la pressait contre lui. « Mon chéri, mon chéri », répétait-il.

Il la traitait comme si elle avait été sa petite fille, en ce moment. Elle ne l'était pas. Elle se raidissait intérieurement en songeant à Marie qui avait passé la guerre en Amérique et qui ne pouvait pas comprendre non plus, mais les siens avaient été persécutés, son fils était mort ; on la sollicitait sans cesse pour qu'elle prêtât son nom, son concours pour les associations de déportés, de résistants. Au moins elle faisait ça. Elle essayait de rogner sur les heures de la femme de ménage, mais elle savait que le métier de femme de ménage était épuisant. David le savait aussi, sans aucun doute et il ne trichait pas sur les heures, que réclamait-elle? Il n'avait pas le vocabulaire de Marie, de tous les gens auxquels Anna s'était habituée, voilà tout. Elle sentait, de nouveau, ses yeux se remplir de larmes. Seulement ça, se disait-elle. Que faisait-elle, elle-même, pour les autres? Rien. Et elle aimait être dans les bras de David, comme en ce moment, elle ne désirait que cela. Alors elle ne se torturait plus avec toutes sortes de questions qu'elle replaçait bien mieux.

— Ce sont ces dons gâchés, dit-elle encore, cette absence de foi à présent chez ce garçon qui m'ont bouleversé.

— Tu n'y peux rien, dit David.

— Il sait que notre univers croule et il s'en désespère au lieu de s'en réjouir. Lui, le révolté, il pactise avec ceux qui ont provoqué sa révolte.

— Bien sûr, répondit David. (Dans sa voix une telle tranquillité.) Il est inadapté, ça se voit tout de suite, poursuivit-il.

Anna éclata de rire. Ce mot prononcé par David n'était-il pas comique? Si peu son genre, les étiquettes que l'on colle une fois pour toutes.

— Viens voir encore la nuit, dit-il profitant de son rire.

Il éteignit la lumière, à cause des moustiques, et souleva le grillage de la fenêtre. Ils se penchèrent ensemble au-dessus des cannis de la terrasse. C'était la même nuit que tout à l'heure, pas tout à fait sombre et ils distinguèrent peu à peu le jardin. Un parfum de verveine, découvrit David, et le bruit de la mer incessant. Une sorte de perfection dans cette nuit. « La lune, » dit Anna. Un mince croissant très brillant, très pur qui s'était levé tard. Les étoiles étaient petites et David dit qu'en Afrique elles paraissaient beaucoup plus grosses. Dans le calme de cette nuit, Anna évoquait soudain un feu d'ar-

tifice auquel elle avait assisté, toute seule d'une fenêtre. Elle aimait les feux d'artifice et le bruit de soie des fusées. Ce soir du feu d'artifice, elle avait senti la solitude en elle. Son cœur s'était serré, comme dans l'enfance, devant l'insolite beauté des fusées déchirant la nuit.

— Nous n'avons jamais encore regardé de feu d'artifice ensemble, dit-elle.

— Nous en verrons, dit David. (Mais le prochain 14 juillet, elle serait seule à Paris avec sa belle-mère ; lui arriverait au Kenya.) Il ne faut pas que nous aussi nous nous permettions de tout gâcher, reprit-il.

Pourtant il ne voulait pas lui faire de peine. Il ne voulait surtout pas qu'elle recommençât à pleurer.

Elle se pressait contre lui. Elle pensait vaguement à tout ce qu'elle n'avait pas eu le temps encore de lui raconter de son passé. Elle se revoyait sur un chemin, avec son père, peu de temps avant son mariage. Son père s'appuyait sur son bras. Il était malade, vieux. Elle l'aimait plus que tous les autres et elle ne savait pas le lui dire. Elle le haïssait aussi, en même temps, de s'être laissé rouler dans le flot de la maladie pour ne plus lutter. « Et moi je lutterai ». En marchant, elle sentait le poids de son père sur son bras. « Je lutterai et je ferai quelque chose. » Elle allait travailler son piano dès qu'ils seraient rentrés de cette promenade. Elle était impatiente. Son père ne pouvait marcher vite. Elle croyait qu'elle deviendrait une grande virtuose. Oui, elle l'avait cru. Peut-être David rirait-il si elle le lui disait. Ils n'osaient ni l'un ni l'autre encore parler de musique.

— Il ne faudrait pas avoir besoin de partir, dit Anna.

— Tu en viens à ce que tu reprochais à François, répliqua David en riant sans la lâcher.

Elle rit aussi, elle se pencha pour l'embrasser.

— Mais tu es brûlante, dit-il. Tu as de la fièvre.

Il distinguait mal ses traits. Les yeux d'Anna n'étaient-ils pas largement cernés? Il posa ses lèvres sur ses yeux. Elle était tout ce qu'il ne voulait pas perdre, tout ce qu'il aimait et cette nuit de juillet ne pouvait être redoutable. Il repensait aussi à tout ce qu'elle avait voulu exprimer, ce soir ; à son espérance, à cette lutte qu'elle entendait mener contre l'indifférence, l'égoïsme des autres. Il l'aiderait. Mais il fallait qu'ils fussent ensemble. Qu'arriverait-il si elle pleurait, comme ce soir, quand elle était seule? Cette pensée était intolérable.

— Tu dois te reposer, dit-il. Viens dormir.

Il baissa la moustiquaire tout en guidant Anna vers le milieu de la chambre. Quand il tourna le commutateur elle était pâle et défaite dans sa robe de soie rouge.

IX

Mme André les guettait. Elle était impatiente de les voir, mais peut-être arriveraient-ils tard, ce matin. Elle avait entendu ses locataires rentrer, il devait être deux heures, ou trois. Elle n'avait pas regardé l'heure pour ne pas réveiller son mari. Mme Doquin avait dû être de la partie, ils avaient dansé, sans doute, à la Cabane. A moins qu'ils n'aient su, déjà...

Les voici : Mme Doquin et le monsieur anglais. « Bien un Anglais quand il marche, pensait Mme André. Les pauvres ! » Elle frottait ses mains sur le côté de son ventre et, en été, bien sûr, elle ne portait rien sous sa blouse de vichy bleu. Elle sentait la mollesse de sa chair, la graisse qui noyait l'os de ses hanches. Elle avait été jeune aussi, et mince, comme Mme Doquin ou cette Parisienne qu'elle logeait et qui était presque aussi grande que son homme. Elle avait dansé, elle aussi, des nuits entières et on ne danse jamais trop, le malheur vient assez vite.

Ils avançaient du même pas le long de la rue du village. Anna paraissait plus petite encore, ce matin, chaussée d'espadrilles. Elle avait l'air d'une gitane, ses cheveux noirs et sa peau brune, mais toutes les étrangères en vacances finissent par avoir cet air-là.

La maison que gardaient les André était au début du village, avant le tournant de la rue où s'ouvraient les premières boutiques.

Tandis qu'ils marchaient sous le grand soleil, Anna avait pensé au plaisir qu'ils auraient à se retrouver dans l'obscurité fraîche du grand salon aux meubles recouverts de housses. Elle avait imaginé le portrait au-dessus du piano qui ressemblait à un Liotard, les commodes provençales, ce luxe un peu lourd et bourgeois, austère dans lequel elle avait rêvé, un instant, de vivre seule avec David.

Mme André les attendait, elle continuait à se frotter doucement les deux côtés du ventre avec ses mains à la peau rugueuse et brunie.

— Bonjour, madame André ! s'écria Anna la première.

— Vous nous attendiez? reprit aussitôt David. J'espère que nous ne vous aurons pas mise en retard.

Elle devait leur remettre la clé de la maison et peut-être

avait-elle l'intention de partir, faire des courses ou prendre l'autocar qui passait dans quelques minutes? Il se dit tout cela très vite et sans regarder l'expression un peu égarée des traits de la vieille femme.

— Vous n'avez pas vu le journal, alors? marmonna celle-ci.

— Mais non, pourquoi? demanda Anna encore tranquille.

— Le mari de votre sœur était dans l'avion.

Ils ne demandèrent pas quel avion. Un accident, sûr, mais comment Michèle n'avait-elle pas été prévenue?

— On l'annonce ce matin, ça c'est passé l'autre soir, hier et tous les occupants ont été carbonisés.

— Où est le journal? interrogea Anna.

La première, elle passa sous le portail. Elle retrouvait, à l'abri du haut mur, la cour dallée déjà fraîche et elle souleva le rideau de perles et de jonc à l'entrée de la loge des gardiens.

La cuisine déserte où bourdonnent les mouches et sur la table le journal étalé : *Les Nord-Coréens acceptent de négocier*, au dessous : *A la suite d'un atterrissage forcé près d'Abidjan...* David saisit la feuille.

— Ton beau-frère est sur la liste, murmura-t-il.

Anna avait lu elle aussi le nom de Roger. Leurs regards remontèrent le long de la colonne et ils lurent ensemble les détails de l'accident. Mme André debout, son ventre effleurant la toile cirée de l'autre côté de la table ronde, racontait qu'elle avait appris la nouvelle au village, en allant faire ses courses.

— Le boucher s'intéresse aux journaux, alors il est au courant. M. Roger Marchant, en Afrique, c'est ce qu'on disait, sûrement le mari de votre sœur.

— Sûrement ! reprit David.

— Peut-être pas, dit Anna en s'arrêtant de lire. Elle ne pouvait pas croire au malheur de Michèle. Elle revoyait Roger, fort, plein d'une santé éclatante et en même temps elle rejetait ce choc que venaient encore une fois de subir ses nerfs.

— Mais, mon petit, voyons ! dit David.

— Il était bien en Afrique? dit Mme André.

— Et il devait partir en voyage, continua David.

— On ne met pas son domicile, dit Anna.

— Un journal régional et l'accident a eu lieu sur un autre continent.

Idiot d'arguer ! elle le savait bien, mais accepte-t-on une pareille nouvelle ! David devait savoir, il devait éprouver ce qu'elle éprouvait elle-même. Sa révolte était à contretemps, elle le sentait aussi devant le calme de David. Sans doute celui-ci cherchait-il déjà ce qu'il fallait faire, le moyen d'avertir Michèle et il demanda :

— Où sont les parents de Roger?

— A Paris, dit Anna. N'est-ce pas la femme qu'on prévient?

— On l'aura prévenue à Paris et le temps de transmettre le télégramme. Qui fait suivre le courrier?

— La concierge, dit Anna d'une voix lasse. « Agir ! » pensait-elle, soudain replongée des années en arrière, du temps où elle prenait les décisions concernant sa jeune sœur.

— Un si bel homme, dit Mme André. Quel dommage pour cette jeune femme et les deux petits enfants ! Elle se rappela que Mme Doquin aussi était veuve, « dans les familles, c'est souvent comme ça ! »

— Je vais prévenir Michèle, dit Anna. Il vaut mieux qu'elle ne l'apprenne pas en montant ici pour les courses ou par un coup de téléphone.

— La radio l'a annoncé aussi, dit Mme André.

— Nous n'écoutons pas les nouvelles, répondit très vite Anna.

Une manchette dans le journal, à propos de la Corée, elle ne l'avait pas lue jusqu'au bout. L'accident, pensa-t-elle aussitôt. C'est trop horrible ! Elle revoyait Brigitte et Julien. Un avion, Brigitte, ton papa, dans un avion. Ah ! pas ces phantasmes ! Bien assez de se retrouver réellement en face du petit visage de sa nièce aux yeux remplis de questions.

— Nous allons descendre tout de suite ! dit David.

— Il faudrait prévenir Monnier et Jeanne-Marie. Ils vont attendre la voiture de Maurice pour descendre se baigner, comme d'habitude.

— Je leur dirai, proposa Mme André.

— C'est ça, dit David.

— Non, appelons-les, insista Anna.

Elle voulait retarder de quelques instants encore leur retour vers la villa *Les Flots*. Pourtant la mort existait même si on n'en parlait pas, même si on essayait de toutes ses forces de ne pas y croire. Il n'y avait plus de Roger aux cheveux blonds, personne n'entendrait plus les grands cris qu'il poussait en mettant la main sur sa bouche pour faire rire ses enfants et il appelait ça faire l'Indien. Un grand gosse, pensait-elle et qui n'avait connu de la vie qu'un cercle étroit : sa famille de gens bien nourris même durant la guerre, d'autres petits bourgeois comme lui, des travailleurs noirs qui selon sa morale apprise avaient été mis au monde pour exécuter les ordres de garçons comme lui. Pas de problèmes et ça finissait tout de même mal, parce qu'un jour, comme si la vie se trompait, le beau garçon robuste était précipité vers le sol dans un avion qui explosait.

— Jeanne-Marie ! Jeanne-Marie ! hurla Anna, sans sortir de la cuisine de Mme André.

La tête de François apparut entre les volets de la chambre occupée par le couple au premier étage.

— Vous, dit-il, bonjour. (Sa voix traînait un peu. Il n'était pas rasé.) Montez !

Anna ne savait plus où était l'escalier. David la guida la tenant par les épaules. Une mort atroce, et, on a beau prétendre le contraire, on pense chaque fois que ça peut vous arriver quand on met le pied dans un avion.

Jeanne-Marie ouvrit la porte.

— Voyez-vous clair dans l'escalier? demanda-t-elle.

Elle était habillée comme cette nuit, comme la veille : son pantalon noir et une blouse.

François avait le torse nu. Ils se mouvaient avec de grands gestes à travers la pièce toute petite et déjà très chaude. Un désordre tel que l'avait imaginé David ; le contenu du sac à dos éparpillé. Sur le lit, des feuillets dactylographiés échappés d'un gros manuscrit ouvert sur la table de nuit. Une bouteille de bière au milieu de la tablette de verre du lavabo, des cachets d'aspirine par terre, et une boîte de bismuth ; du linge. Sur le dossier de la chaise, une chemise séchait et le maillot de bain de Jeanne-Marie pendait accroché à la moustiquaire. Un pot de cold cream, de l'ambre solaire sur la table, avec l'encrier, un réchaud à alcool et son litre, une boîte de nescafé et du linge encore qui attendait le repassage. Anna buta dans le sac vide en se dirigeant vers l'unique chaise.

— Vous ne travaillez pas, ce matin, dit Jeanne-Marie. Je pensais justement qu'on n'entendait pas le piano.

— Nous venons d'apprendre une terrible nouvelle, dit David.

Jeanne-Marie en demeura surprise. « Il est étranger », se dit-elle et ce ton guindé ne lui ressemblait point.

— Qu'y a-t-il, vieux? demanda aussitôt François plein de sollicitude dès qu'un ami était en panne.

« Brave, au fond », se dit Jeanne-Marie qui n'en conservait pas moins son amertume et sa colère.

Pourquoi Anna laissait-elle à David le soin d'annoncer la mort de son beau-frère? La pauvre fille ! Jeanne-Marie se rappelait toutes ces morts, déjà, autour d'Anna et puis elle pensa « et le gars alors? » Elle n'avait jamais vu de mort. Elle avait bien aperçu des bonshommes qui tombaient à la libération de Paris, mais savoir s'ils étaient vraiment morts. Et là, il n'y avait pas de cadavre, David racontait qu'ils étaient tous carbonisés. Exactement comme le mari d'Anna,

mais pas dans les mêmes circonstances. Elle n'avait jamais pensé au mari de Michèle, comment était-il?

— Un splendide garçon, dit Anna qui se souvenait (n'était-ce pas ridicule en pareil moment? de la serviette de cuir repoussé que Roger lui avait apportée d'un premier séjour africain.

Une horreur, Marie y rangeait des papiers d'affaires.

— Michèle ne le sait pas? demanda François.

— Non, nous l'avons appris par Mme André.

— Il faut aller... dit Jeanne-Marie.

Elle s'interrompit sous le regard étonné et sans complaisance de François. Elle, si François était mort, cette nuit, elle s'en fût réjouie. Elle l'avait tellement détesté. Avec sa lâcheté d'homme qui se donnait le beau rôle. Et « tu ne peux pas comprendre », « tu ne sais pas ce qu'a toujours été ma vie, ce dont j'ai besoin ». Quoi? Parce qu'il voulait coucher avec cette Leslie? Il jurait, par-dessus le marché, que ça n'avait pas d'importance pour lui, que ça n'était pas ça, qu'il se pouvait qu'il ne couchât jamais avec elle. Il la prenait pour une cinglée, lui dire des choses pareilles. Il lui avait fourré sa main sur la bouche dès qu'elle avait élevé la voix ; à cause de la mère André. Mais elle avait mal, elle l'aimait. Lui avait-elle dit qu'elle préférerait le voir mort? et voilà cet inconnu qui avait flambé alors qu'on ne le savait pas. Sa femme avait dansé, elle avait ri. A la place d'Anna, je pleurerais ; et elle avait pleuré longtemps, cette nuit, après la scène. Elle n'avait pas voulu que François la touchât. Elle s'était endormie contre le mur. Elle avait encore les yeux gonflés.

— Nous vous accompagnons, dit François.

— Nous resterons dehors, dit-elle. (Elle pensait aux enfants. Qui s'occuperait d'eux aujourd'hui?) Il avait des parents? demanda-t-elle. Elle ne savait même pas son âge.

— Trente-cinq, trente-six, dit David.

— Trente-trois, rectifia Anna.

— Ces avions ! dit Jeanne-Marie.

Elle n'avait pas même reçu le baptême de l'air et ce voyage pour venir ici était son plus long voyage. Mais ça changerait ! Elle avait pris des décisions durant la nuit. Elle n'allait pas se laisser mener par un homme qui se foutait pas mal d'elle. Pourquoi lui raconter qu'il avait embrassé cette fille, qu'il l'avait désirée, qu'il était amoureux? Pas vrai ! pensa-t-elle. Et Michèle était-elle amoureuse de son mari? Elle avait l'air sensuel.

Anna pensait à ce trajet Londres-Nairobi que David devait

parcourir en avion dans quelques jours, tout en se demandant comment annoncer la nouvelle à Michèle. Il ne fallait pas que sa sœur eût une crise de nerfs. Michèle supportait mal les chocs, à la mort de leur père elle s'était effondrée. Sans doute serait-elle obligée plus tard de travailler, et avec deux enfants, pas facile, mais elle ne manquait pas de cran. Anna eut hâte d'être auprès d'elle. L'impression, soudain, de lui voler quelque chose. Michèle avait le droit d'apprendre le plus tôt possible la mort de son mari. Anna hâta le pas.

Le soleil était chaud, sur la route et Jeanne-Marie pensait au matin où ils étaient descendus, pour la première fois, vers la maison inconnue, rejoindre David Alcinford. « Cinq jours seulement », tant de choses nouvelles pour François, pour elle, pour tout le monde. Elle avait été idiote de suggérer ce voyage, idiote de se laisser retenir par ces gens. Elle plaignait Michèle, une bonne fille, au fond, ce grand cheval, et elle pensait aussi à tous les commentaires de sa mère quand elle lui raconterait cela. Le matin de leur arrivée, ils avaient parcouru ce même chemin qui avait été pour eux celui que suivaient Bessy et John. N'avait-elle pas cru qu'il les menait vers un spectacle qui allait les transporter de joie? Elle avait cherché des oiseaux, des mouettes comme celles qui tournoient au-dessus de la falaise de Douvres. François pensait-il, lui aussi, à ce jeu qu'ils avaient poursuivi? Trouvait-il encore que le paysage ne se prêtait pas au décor du début de son film? Il était là, bien vivant à ses côtés et elle avait envie de toucher sa peau, de mettre la main sur son dos nu. Elle se défendait contre cette nouvelle de mort qui l'envahissait et risquait de lui faire perdre de vue la crise entre François et elle qu'elle voulait dépasser. A mesure qu'ils avançaient vers la villa *les Flots*, la certitude qu'ils devaient partir s'affermissait en elle. De toute manière, ils ne pouvaient pas rester là longtemps à ne rien foutre, avec cette chambre qu'il fallait payer et la nourriture. La veille au soir, ils avaient sûrement dépensé plus qu'ils ne l'auraient dû. « Il y a un moment où les calculs n'existent plus », avait l'habitude de dire François, mais ne fallait-il pas en arriver au point où en était le gars Marchant pour atteindre ce moment-là?

David et Anna aussi pensaient à ce qu'ils allaient faire les jours prochains. Ils ne pouvaient plus, ni l'un ni l'autre, envisager de se séparer. Ils n'avaient prononcé aucune parole personnelle depuis qu'ils avaient appris l'accident, mais Anna savait ce que pensait David.

Arrivés enfin à la route qui borde la mer, François reconnut les eucalyptus près desquels ils s'étaient baignés se rappelant, encore une fois, la maison louée dans son enfance, sa mère

morte. Que de morts ils avaient connus, Anna et lui, et qu'avait pensé Leslie de leur conversation de la veille? Tout à l'heure, il allait la revoir. Jeanne-Marie ne ferait pas d'éclat, il l'espérait du moins. Trop habile pour avertir le mari.

Ils marchaient côte à côte. N'avait-il pas perdu toute tendresse à l'égard de sa compagne? « Tout sera différent, entre nous désormais. » Il en éprouvait de la peine, mais il n'y pouvait rien changer.

Une 4 CV stationnait devant la maison de Michèle. Celle de Maurice ou celle des Barlet? Il était troublé. Il avait hâte de savoir. Bon Dieu ce garçon qui est mort ! pensait-il. Ces gens brûlés vifs tous ensemble, dans un avion, des inconnus les uns pour les autres. Et que se passe-t-il alors? Ils ne pouvait s'empêcher de continuer à regarder la 4 CV et celle de Le Bihan était-elle franchement grise, comme celle-ci? Plutôt verte, non?

Dès qu'ils franchirent la porte du jardin que quelqu'un avait laissée ouverte, Anna fut certaine que sa sœur avait appris la nouvelle. Elle courut le long de l'allée étroite, sa jupe effleurait les feuilles des zinnias. David voyait, de nouveau, les détails, tout ce qui lui avait échappé durant le parcours. Il ne savait pas pourquoi il remarquait avec précision les chevilles de son amie et les longs tendons que cachait la jupe à chaque marche de l'escalier.

« Michou ! » appela la voix d'Anna. Elle retrouvait ce nom des années d'enfance qu'elle n'employait jamais plus.

Michèle n'était pas dans la salle commune, elle n'avait pas répondu.

— Moi, je n'entre pas tout de suite, pas la peine, dit Jeanne-Marie en s'asseyant au bas de l'escalier.

Ils attendraient, François et elle, pour ne pas gêner et « Allez-y ! vous aiderez Anna. » Quel truc, annoncer une chose pareille !

— Oh ! elle doit savoir déjà, dit David.

— Qu'est-ce qui vous fait croire ça? demanda la jeune fille.

— Anna en a eu l'impression en pénétrant ici.

Jeanne-Marie le regarda, sans étonnement. Était-ce à cause de la voiture devant la porte, celle des Barlet, qu'Anna avait pensé que sa sœur était au courant? Ceux-là, ils n'allaient pas se mettre à jouer les corbeaux, les messagers du malheur. En tout cas, François n'entrerait pas sans elle.

David monta lentement les marches. Il paraissait accablé. Le cri d'Anna demeurait en lui avec la vision qu'il avait eue de sa démarche familière. Elle était si touchante et pour la première fois il la voyait dans un de ces états de crise comme

elle en avait déjà traversé beaucoup. Il se dirigea vers la cuisine, des voix venaient de par là.

Michèle, debout, s'appuyait contre la table. Jacqueline, Anna et Leslie l'entouraient. Maurice s'affairait autour de l'évier rempli de vaisselle sale. Claude s'efforçait de distraire les enfants en manœuvrant des petites autos. David trouva crispant le crissement des roues assourdi par le frottement de gomme des pneus. Il embrassa Michèle et celle-ci fut secouée d'un sanglot. Anna attira sa sœur contre elle, et de nouveau David eut l'impression que Michèle n'était plus pour elle qu'une petite fille à protéger.

— Je ne peux pas le croire, répétait la sœur d'Anna. Elle demanda à David s'il avait apporté le journal. Il expliqua qu'ils n'avaient vu que le journal de Mme André, mais Michèle n'écoutait pas. Leslie raconta que Claude n'avait pas voulu la laisser dormir. « Il espérait entendre à la radio Dieu sait quoi à propos de son cher tennis ou de son père. Par hasard, j'ai dit : « Écoute ! » en entendant l'annonce de l'accident. Nous avons attendu avant de vous appeler. Je voulais parler à Anna. Nous avons décidé cela Claude et moi. Quand j'ai appelé, le téléphone était occupé. Il l'est demeuré longtemps, alors nous sommes venus.

— Qui t'a téléphoné? demanda Anna d'une voix mate. Comme s'il fallait endormir la petite fille, éviter la douleur avec des cris.

Leslie avait parlé bas, elle aussi.

— Ma belle-mère, dit Michèle. Elle avait déjà essayé de m'atteindre hier soir. Elle avait été prévenue directement par M. Gorserel, un camarade de mon beau-père qui fait partie du conseil de la Société. Ensuite, dès l'ouverture de la poste, on m'a téléphoné le télégramme retransmis de Paris. Mais ce n'est pas possible, répéta-t-elle.

— A moi non plus ça ne semble pas vrai, dit Anna.

Michèle la regarda, un instant, avec étonnement puis elle se remit à pleurer. « Roger ! » appela-t-elle plusieurs fois.

— Un si gentil garçon, dit Jacqueline en pleurant.

Elle agaçait son mari. Elle avait le génie de ce qu'il ne fallait pas dire. Toutes les phrases qu'elle avait prononcées depuis qu'ils avaient appris la nouvelle étaient déplacées. Il avait envie de la prendre à part et de lui crier de se taire, il avait essayé de le lui faire comprendre, mais elle ne le voyait même pas, elle pleurait. Cette sentimentalité à fleur de peau ! Et elle n'aurait pas dû être nerveuse, elle en était à la fin de ses règles. Anna ne pleurait pas, elle. Elle en a vu d'autres, se dit Maurice. Il ne savait plus s'il l'admirait encore. Il pensait à cette sorte de pitié de Roger à l'égard de sa belle-sœur.

Les enfants criaient. Claude se passait la main dans les cheveux, les doigts écartés. Un signe de perplexité chez lui, Julien avait pris toutes les petites autos et ne voulait pas les rendre. Bientôt, ce furent les pleurs du bébé Jean-Louis seul dans la chambre au-dessus de la cuisine.

— Va voir ! dit Maurice à Jacqueline.

— Va voir, toi, répondit-elle avec humeur.

« Pas moyen de la faire décoller ! » pensa Maurice. Il sortit.

Michèle avait cessé de pleurer depuis qu'on entendait les cris de l'enfant. Et les siens, qui les ferait taire si elle ne s'en mêlait pas? Anna devait s'en occuper. Elle repoussa le bras de sa sœur. Mais elle ne pouvait pas bouger du bord de cette table. Ses deux mains s'y agrippaient. Elle pensait confusément que pour téléphoner aux bureaux de Paris elle n'avait pas d'annuaire et le numéro lui était sorti de la tête.

— Assez ! cria-t-elle soudain, surprise elle-même de s'entendre.

Le calme revint dans le coin des enfants.

— Allez jouer dehors, dit Leslie.

Elle avait envie de sortir avec les enfants, mais comment les faire jouer? Elle ne pouvait pas demeurer non plus en face de cette femme à laquelle elle n'apportait rien. La douleur n'est pas un spectacle, se répétait-elle, tout à coup intimidée et incapable de bouger. Elle pensait à François qui allait venir puisqu'ils avaient convenu de se baigner tous ensemble. Ne devrait-elle pas l'attendre ou bien proposer à Claude d'aller le chercher?

Son mari entraîna les enfants vers la porte qui communiquait avec la grande salle. Avant de sortir, Brigitte jeta un coup d'œil vers sa mère qui s'était remise à pleurer. Leslie fit signe à Anna qu'elle aussi allait dehors. Elle avait étrangement présente en elle la soirée de la veille. Le souvenir du corps de François contre le sien et de son désir. N'avaient-ils vraiment prononcé aucune parole? Son souvenir avait la netteté et la perfection d'un rêve. La plage comme un paysage de Magritte, pensait-elle. Y avait-il des lampions dans cette baraque où ils avaient dansé? Elle l'avait soutenu à Claude, comme dans un bal musette. Et de vrais garçons de bal musette lui avaient dit qu'elle dansait bien. Mais ce type était mort qu'elle ne connaissait pas. Elle savait juste son nom. Elle se l'était répété en essayant de voir à travers son nom la figure du type. Il n'y aurait plus rien pour lui. Plus de bal et plus rien de triste non plus. Plus d'attente vaine. Elle se demandait souvent où certaines gens puisent le courage de continuer à vivre. Depuis qu'elle était en Europe on lui répétait qu'elle était privilégiée, mais les autres mesu-

raient-ils sa solitude? Claude lui-même ne savait pas. Tous les gens sont seuls, se disait-elle, mais la solitude de François ne ressemblait-elle pas à la sienne? Durant longtemps il avait dû ne pas vouloir être seul. Il s'était agité beaucoup. La belle avance ! Ils en étaient arrivés l'un et l'autre au même point. Si elle savait écrire elle lui enverrait une lettre. Elle en avait envie depuis la veille. Mais les Américains ne savent pas analyser leurs sentiments et elle n'était pas assez sûre de son français. Elle savait ce qu'elle voulait lui dire. Elle n'aurait pas de peine à trouver ses mots. Elle ne traînerait pas pour écrire cette lettre comme elle traînait pour celles qu'elle écrivait aux États-Unis à ses frères, à son père ou à de vagues amis qui lui demandaient de leur obtenir des autographes de son beau-père ou de faire des courses chez un antiquaire ou chez un couturier. Elle dirait à François que des moments comme ceux de la veille renferment une telle perfection qu'il ne faut pas en gâter le souvenir. Il ne faut plus rien tenter parce qu'il n'est pas vrai que les êtres se rejoignent. Ils se rencontrent parfois pour mieux se perdre ensuite et s'apercevoir qu'ils s'étaient trompés. Que ferait-elle d'un garçon comme François? Déjà d'un certain âge et sans avenir, il ne fallait pas avoir d'illusions. Ah ! tout ça n'est pas gai, se disait-elle en marchant, vers la terrasse. Brusquement, elle se rappela qu'elle se trouvait dans la maison d'un mort. Étrange maison en vérité, avec cette branche de jeune figuier pleine de sève dans la jarre au col étroit, ces bouquets ronds de zinnias et d'agapanthe, cette abondance de couleurs, de matière, de vie que Michèle savait placer partout.

— Bonjour ! s'écria François venant à sa rencontre.

Elle ne l'avait pas entendu approcher. Il se trouvait à ses côtés, mais rien n'était plus comme la veille. Raide, le visage vieilli. Les rides de chaque côté de sa bouche lui parurent des marques de l'inévitable défaite qu'il fallait au contraire s'appliquer à cacher. Et il n'était pas rasé. Ces Français ! pensa-t-elle saisie d'un brusque dégoût.

Jeanne-Marie apparut, les bras croisés sur la poitrine, le visage rejeté en arrière et l'air faussement indifférent de la dompteuse dans la cage aux tigres.

— Quelle terrible nouvelle ! dit Leslie. Ses yeux fixes, tout à fait la couleur de la Méditerranée, mais je m'en fous, pensa Jeanne-Marie.

— Oui, fini de rigoler ! dit-elle.

François se détourna.

— Comment va Michèle? poursuivit Jeanne-Marie sans paraître le remarquer.

— Je trouve qu'elle prend très bien la chose.

— Elle est admirable, s'éria Claude. Brigitte ! Emmène ton frère jouer dans le jardin !

— C'est un coup, reprit Jeanne-Marie, l'apprendre comme elle l'a appris.

— Sa belle-mère lui a téléphoné, dit Claude.

Anna et David avaient donc raison ; elle savait quand nous sommes arrivés, pensa la jeune fille. Une drôle de fille, Anna, qui devinait les choses. Mais on devine, on a des pressentiments quand il s'agit de ceux qu'on aime. François ne croyait pas qu'elle avait senti ce qui se passait entre lui et Leslie. Il divaguait et son Américaine ne paraissait pas d'humeur à s'attendrir. Exactement ce qu'elle avait prédit. « Mon amour, mon chéri, je te sauverai ! » elle retrouvait l'émotion des mots de Bessy. Leslie était la tentation de François, ce mirage que les grands de ce monde représentent pour les artistes, se disait-elle. Mais c'est faux, c'est truqué, ils ne sentent pas comme nous et pour ce qui en était des sentiments, cette Américaine n'en éprouvait positivement aucun.

— Nous pouvons entrer, dit François en s'approchant de la jeune fille.

Il lui parlait avec une application affectée. Il fallait être ce pauvre con de Claude pour ne rien remarquer.

— Mais oui, pourquoi n'entrez-vous pas? dit celui-ci.

— Nous avons pensé qu'il y avait bien assez de monde. Nous entrerons tout à l'heure. Laisons-les un peu seuls. N'a-t-on pas besoin d'être seuls dans des moments pareils?

— Vous ne le connaissiez pas non plus? dit François pour dire quelque chose.

— Écoutez, commença Jeanne-Marie. Jeanie Jamert, vous savez si elle tourne en ce moment?

— Je crois que oui, dit Leslie. Pourquoi?

— Pour rien. Je disais à François, tout à l'heure, que nous ferions bien de changer d'air. J'ai envie d'aller jusqu'à Nice, tâcher de trouver de la figuration dans le film que tourne Jamert. Ça nous permettra toujours de bouffer, ajouta-t-elle, parce qu'il y a ces questions à ne pas perdre de vue.

— Bien sûr, dit Claude qui avait vaguement écouté et il ne fallait pas laisser les enfants se rapprocher du portail resté ouvert.

— Tu crois que tu trouveras de la figuration comme ça? dit François en haussant les épaules.

— Pourquoi pas?

— Ils t'attendent, sans doute?

— On ne va pas recommencer ! Je t'ai dit qu'il fallait changer d'air après ça. Elle fit une courte pause. Et à Nice,

au moins, on sera sur place, si on veut essayer de joindre les producteurs américains.

— C'est toi qui recommences, dit François. Tu m'as déjà débité ces projets tout à l'heure mais je croyais que nous étions au moins d'accord sur le fait qu'il n'y avait pratiquement aucune chance du côté américain pour le film.

— Pourquoi? demanda soudain Leslie sans le regarder.

— A cause de votre morale, dit Jeanne-Marie d'un ton acide. Je veux parler de celle à laquelle vos films doivent se soumettre.

— Et alors?

— Alors, c'est plein de pédérastes et le vrai amour c'est l'inceste.

— Évidemment, évidemment, murmura Leslie en mordillant sa lèvre inférieure.

Jeanne-Marie se demandait ce que François pouvait bien lui trouver. Détestable ce ton mondain.

— Vous ne croyez pas que pour les producteurs français eux-mêmes... reprit la jeune Américaine.

— Il n'y a moyen de s'arranger, ne vous mettez pas en peine, dit Jeanne-Marie.

— Tu déralles, dit François.

La première fois qu'il la traitait ainsi en public. Trop fort! Allait-elle perdre l'avantage? Elle n'allait pas faire du dialogue avec cette fille.

— En attendant, moi j'irai à Nice, dit-elle.

— Et François aussi, dit Leslie.

— Pas besoin qu'on me le donne, je sais voyager toute seule!

— Vous n'entrez pas? demanda Claude d'un ton cérémonieux et convaincu. Ce ton que Leslie connaissait trop.

— Nous entrons! dit Jeanne-Marie avec une sorte de révérence.

Elle avait une sûreté de geste et d'attitude qui étonnait encore François. Il ne regardait plus Leslie. L'impression que c'était inutile. Si seulement le souvenir de la soirée de la veille pouvait ne pas être gâché! Il avait retrouvé le poids de vie perdue d'espoirs avortés qu'il traînait. Il était celui de Paris, celui de la mort de sa mère, celui d'avant. D'avant quoi? Il ne pouvait oublier le baiser de Leslie et le goût neuf de sa langue. Était-ce absurde? Il se rappela brusquement l'impression qu'il avait eue en rentrant avec elle, quand ils s'étaient arrêtés sur la terrasse de bois pour attendre la fin de la danse. Il avait vu, avec les yeux myopes de la jeune femme, tournoyer les couleurs, les gens. Un théâtre et il avait pensé à la tirade de Jacques le Mélancolique. Il s'était dit que c'était une pensée très bête.

— Nous allons nous baigner, annonça Leslie, nous retrouverons-nous? Nous nous baignerons juste en face, comme d'habitude.

Il fit un signe avec sa main, par-dessus son épaule et, à grands pas, pour rejoindre Jeanne-Marie qui s'était éloignée, sans un mot, il traversa la pièce.

Quand ils pénétrèrent dans la cuisine, il n'y avait plus que Jacqueline et Maurice, avec leur enfant. Ils finissaient d'essuyer la vaisselle.

— Crois-tu qu'on peut aller faire les courses du déjeuner? demandait Jacqueline.

— Il le faut, dit Maurice.

— Qu'est-ce qu'on mangera? Il n'y a plus rien dans la maison. Deux tomates et un bout de concombre.

— Où est Michèle? demanda Jeanne-Marie sans dire bonjour.

Comment étaient-ils arrivés, ceux-là? Un vrai défilé, pensait Maurice. Les nerfs de la pauvre Michèle !

. . . .

Brigitte chantonnait, comme pour se donner du courage.

— C'est beau ce que tu chantes, dit Jeanne-Marie.

— C'est rien, dit Brigitte.

— Alors, chante-moi quelque chose.

— Non , dit la petite fille et elle se détourna.

— Où sont les autos? demanda Julien.

— Maman, appela Brigitte, comme si elle avait enfin trouvé ce qu'elle cherchait vainement dans la pièce.

— Non, dit Jeanne-Marie. Nous allons faire le marché avec Jacqueline. On t'achètera ce que tu voudras. Peut-être une nouvelle auto ou des crayons de couleur. Elle s'était accroupie auprès de la petite fille. Elle l'entourait d'un bras.

— Non ! maman ! répéta Brigitte.

— Ta maman dort, on s'est couché tard, nous sommes allés danser, expliqua Jacqueline.

Les yeux des enfants ont une manière terrible de vous arracher vos secrets, pensait François en regardant Brigitte plantée devant Jacqueline. Aussitôt, il revit les yeux de Leslie qui ressemblaient à ceux des enfants. La veille, elle l'avait regardé avec une telle intensité, le don qu'elle lui avait fait d'elle-même en l'embrassant avait été si total qu'on ne pouvait pas d'un jour à l'autre le nier. Mais d'un jour à l'autre pourtant tout se retourne et change, les hommes meurent alors que les autres doivent continuer à vivre. Bon Dieu ! Qu'est-ce qui nous pousse en avant pour continuer? Confusément, il pensait aussi à ce qu'avait dit Anna à propos de la guerre, de son film et il imaginait la séquence du début : le

retour de John avec le marin, après la mort de Bessy. John hurle sa douleur et sa joie de voir sa sœur délivrée, en s'étonnant de ne pas l'avoir suivie dans la mort. Il souffre, mais il aime cette mort qu'il a longuement portée en lui, qu'il a préparée, décidée. Il est au-delà des autres et personne ne peut le rejoindre, comme moi, à présent.

— Si vous voulez partir avec nous, il faudrait vous dépêcher, dit Jacqueline, à cause de l'heure de fermeture des boutiques.

— Oui, viens-tu? dit Jeanne-Marie.

D'un geste naturel, elle prit la main de Monnier pour aller voir Michèle que David et Anna avaient emmenée dans leur chambre.

Les volets tirés donnaient une impression de fraîcheur et de calme, en entrant. Michèle était étendue sur le lit. Son regard avait changé de couleur, il paraissait plus clair et terne.

— Nous sommes venus vous dire que nous pensions à vous et vous dire au revoir en même temps, déclara Jeanne-Marie d'un ton trop haut, « théâtral », pensa François. Elle s'adressait à Michèle comme à une vieille dame sourde et très respectable.

David la regardait avec surprise. Michèle ne parut pas avoir entendu. Elle demeurait figée dans une espèce de raideur qui n'échappa pas à Jeanne-Marie. La jeune fille s'assit sur le bord du lit comme pour s'assurer qu'elle pouvait encore sentir une présence physique.

— Avez-vous d'autres nouvelles? demanda François s'adressant à David.

— Non, nous attendons toujours le coup de téléphone de Paris.

Michèle n'attendait rien. « Il était heureux avec moi », pensait-elle. Cette exubérance qu'il avait. Les gens de chez lui sont ainsi. Elle s'en était rendu compte en vivant dans le Lot durant la guerre. Il parlait trop fort. Il riait comme un gamin. Pourquoi tout cela avait-il fini? La voix de la mère de Roger, au téléphone : « Ma petite fille... une bien triste nouvelle... » et on ne comprend pas tout de suite, on ne peut pas croire une chose pareille. Comment parvenir à comprendre, au téléphone? Michèle avait oublié les mots dont sa belle-mère s'était servie. Mais elle m'a appelée « ma petite fille » et quand elle a téléphoné hier soir, je dansais. Il était déjà mort. Combien de temps faut-il pour mourir? Ça tombe vite un avion? Elle pense au temps que dure une danse. Ils venaient de quitter l'aérodrome. Elle n'a pas lu le journal, mais Anna le lui a raconté et ce rêve qu'elle a eu dernièrment. Peut-être en apprenant le proche voyage de Roger? Pensait-elle sou-

vent à Roger au cours d'une journée? Il était tellement mêlé à sa vie qu'elle ne savait même plus. Quand elle avait appris la mort de Jacques... Mais ce n'était pas la même chose, elle était certaine qu'Anna avait eu le temps de s'habituer, tous ces mois, toutes ces années sans nouvelles. Elle, elle allait peut-être encore recevoir une lettre de Roger, datée du jour de l'accident. Il devait lui écrire avant de se mettre en route.

— Jacqueline va emmener les enfants au village pour les courses, dit Jeanne-Marie d'une voix plus basse.

La meilleure chose pour une femme comme Michèle n'était-ce pas de la replonger dans ses préoccupations quotidiennes? Anna éprouva de la reconnaissance à l'égard de la petite phrase de Jeanne-Marie.

Michèle se mit à sangloter. Ses enfants n'avaient plus de père. Elle n'avait même pas pensé à eux depuis qu'elle était montée dans cette chambre.

— On ne sait rien, murmura-t-elle. Tant de jours passés loin de son mari. Dans sa dernière lettre, il paraissait un peu lassé de l'Afrique, le travail était ingrat, sans grand rendement.

Elle retrouvait les termes employés par Roger.

David comprenait sa souffrance, mais il pensait sans cesse à Anna. Il n'avait jamais imaginé ce qu'avait dû être la mort de Jacques pour son amie et il ne s'était jamais demandé encore comment elle avait appris cette mort. Il n'avait jamais su qu'Anna avait cru à la mort de Jacques en voyant le corps de Géraud, le jeune instituteur étendu sur le côté de la route, tué à bout portant par les Allemands. Il pensait en même temps à ces débris d'avion qu'il avait vus. Toujours un côté dérisoire dans ces morceaux de carcasse, une insolite bravade. Les magazines continuaient à réclamer ces photographies, la sensibilité de nos contemporains ne s'est encore pas émoussée là-dessus. Combien de temps faudra-t-il à Michèle pour se créer une image de la mort de Roger? Anna se posait la même question. La douleur silencieuse de sa sœur l'inquiétait. Elle s'était assise près de la table et ses doigts tapotaient le couvercle de la machine à écrire de David. Elle revoyait Roger. Il avait, se rappelait-elle, une large cicatrice à la main droite ; la trace de la morsure d'un furet. On chassait le lapin au furet dans son pays, n'était-ce pas très cruel? Il adorait la chasse et parlait des collines, des vallonnements de chez lui, de la pierre de la couleur du pain, des noyers, de l'eau courante. Un paysage lugubre et des gens qui hurlent, voilà tout le souvenir qu'elle avait gardé du temps où elle s'y était cachée avec Jacques et elle avait fort bien compris Jacques qui n'avait pu le supporter. Les maisons étaient

sales, sans fenêtres ; horrible celle dans laquelle les beaux-parents de Michèle qui crevaient de peur les avaient relégués parce que Jacques était juif. Mais ces souvenirs lointains ne lui appartenaient plus. Elle avait envie d'appeler David, il semblait s'être éloigné. Pourquoi gardait-il le silence? Il avait été merveilleux tout à l'heure et il avait pensé à ne pas faire entrer Michèle dans la chambre qu'elle avait partagée avec son mari. Il pensait aux plus petits détails, comme une femme.

La sonnerie du téléphone la fit sursauter.

— Va voir ! dit David à Anna.

— Il va falloir que nous partions, dit Jeanne-Marie posant la main sur le bras crispé de Michèle qui n'avait pas bougé.

Elle paraissait embarrassée, à présent. Elle regarda Anna sortir et, derrière elle, celle-ci laissa la porte ouverte. Mais on n'entendait rien. Michèle, enfin, tourna la tête. Elle fit un effort pour parler.

— Vous avez dit que vous veniez prendre congé, tout à l'heure, murmura-t-elle. Pourquoi? Vous allez partir?

— Oui, dit Jeanne-Marie et où avait-elle cheminé en Michèle cette phrase prononcée en entrant?

— Pourquoi? répéta Michèle de la même voix insistante.

— Parce que les vacances, il faut que ça finisse, dit Jeanne-Marie d'un ton toujours mal assuré.

— Mais hier... Michèle s'arrêta. Elle avait l'air égaré.

— Il faut que je travaille, poursuivit Jeanne-Marie. Vous avez entendu que Claude Barlet a parlé d'un film américain tourné à Nice, je vais tâcher de trouver de la figuration dans ce truc-là. Nous irons à Nice, Monnier et moi.

Elle se prenait à son propre jeu et, peu à peu, sa voix retrouvait son assurance. Elle s'arrêta de façon abrupte. « Je ne peux tout de même pas lui parler de l'autre projet, du film de François », se dit-elle. Dans cette chambre de deuil cela lui paraissait indécent.

— Croyez-vous que vous trouverez quelque chose là-dedans? demanda David.

Avaient-ils parlé ensemble, tout à l'heure sur la terrasse, Claude, Leslie et ces deux-là? Claude avait-il appris du nouveau concernant le film, ce matin, à *l'Hôtel des Tamaris*? N'était-il pas étrange, ce brusque départ de Monnier? Anna ne revenait pas. Était-ce avec le beau-père de Michèle qu'elle était en communication?

Un papier à la main, elle apparut enfin dans l'encadrement de la porte.

— Alors? dit-il aussitôt.

L'attente, mais pas d'inquiétude dans son regard.

— Un télégramme de Marie, dit Anna.

« Plus de quoi s'effrayer, David », pensa-t-elle. Ne le sentait-il pas?

— Marie a appris, par la radio, sans doute et elle télégraphie. C'était la poste qui téléphonait. Elle ne se hâtait pas de lire. Une formule banale, celle que Marie employait toujours : « Je prends part à votre chagrin de tout cœur. » Elle avait signé de son nom entier, comme d'habitude et Anna imaginait les caractères énormes étalés sur la feuille de bloc que Marie avait dû remettre au portier de l'hôtel. Avant de sortir pour sa promenade. « Je sors tous les matins à dix heures », avait-elle dit au téléphone il y a quelques jours et on pouvait compter sur elle pour respecter les horaires. Le télégramme portait cette heure-là. Ailleurs donc, la vie continuait.

Michèle éclata en sanglots. Chaque témoignage nouveau de sympathie rendait l'événement plus certain, lui semblait-il. Ne voulait-on pas, ainsi, lui faire accepter une chose qu'elle ne pouvait admettre? « Qu'on me laisse ! cria-t-elle. Qu'on me donne le temps ! » Chaque fois qu'elle essayait d'imaginer la mort de son mari c'était son image vivante qui surgissait ou bien ce rêve où ils étaient ensemble dans un grand avion. Les seuls passagers, et elle voulait faire l'amour. Son mari refusait. Ils avaient une âpre querelle, une sorte de lutte atroce et elle s'apercevait que celui qu'elle prenait pour Roger, c'était Gino. Ils étaient étendus dans le passage entre les sièges vides. Elle sentait sous son dos le sol vibrant de l'avion. D'où pouvait-il venir ce rêve? Pourquoi ne l'avait-elle pas oublié comme elle oubliait ses rêves d'habitude?

Jeanne-Marie trouvait le télégramme anonyme et bref. Elle voyait le visage contracté de David et « sûrement une drôle de bonne femme, cette Fronèze ! » Elle éprouva tout à coup le besoin de sortir de cette chambre, de quitter cette maison, très vite, pour sauver son amour, pour se sauver. « Depuis hier, rien ne va plus ici », pensait-elle. Était-ce la mort de cet inconnu qui avait tout changé? Elle était debout et elle prit le bras de Monnier, elle le poussa vers Michèle.

— Nous devons partir ! répéta-t-elle. Et n'était-ce pas comme une sortie au théâtre?

La jeune femme effondrée sur le lit, les deux autres qui l'assistaient.

— Ils s'en vont, tu sais? dit David à Anna qui était au téléphone quand Jeanne-Marie avait donné ses explications.

Mais il lui semblait naturel que cela arrivât ; Anna pensait déjà depuis tout à l'heure, qu'ils allaient tous se disperser. « Et nous, qu'allons-nous faire? » se demanda-t-elle. David déciderait. Elle avait l'impression de se confier à lui comme

Michèle qui s'abandonnait à ses décisions depuis ce matin. Elle était certaine, à présent, que ce qu'il décidait était raisonnable, effectif. Un drôle de sentimnet qu'elle n'avait encore jamais éprouvé avec personne et Jeanne-Marie répétait qu'ils partaient parce qu'elle allait tâcher de trouver quelque chose dans le film que tournait Jeanie Jamert à Nice.

— Très bien, dit Anna sans entendre.

François serra sa main.

— Nous nous reverrons, j'espère, dit-il.

Il paraissait déjà très loin. Elle n'en était pas étonnée. Elle se demanda ce qui n'allait pas, mais sans s'y attacher, juste au moment où elle vit les traits de François tendus pour sourire.

. . . .

Michèle sanglotait toujours.

— Vous prenez l'autocar? demanda David.

— Probablement, et puis le train. Mais l'autocar est sans doute moins cher, nous verrons.

— Vous pourriez rester, dit Michèle. Habiter la maison si cela vous arrange. Il y aura de la place, je vais partir, il faut que j'aille auprès de ses parents, vous comprenez.

— Oui, dit Jeanne-Marie, mais je veux essayer de gagner du fric.

De nouveau, Michèle n'écoutait plus. Que dirait-elle quand elle arriverait devant la mère et le père de Roger? Ils la regarderaient comme ils la regardaient souvent, avec des yeux de juge. Elle pensait encore à son rêve, à toute cette vie qu'elle avait eue et qui était morte. Peut-on changer? Ne plus éprouver les mêmes désirs, ne plus aimer ce qu'on aimait?

Anna accompagna François et Jeanne-Marie. David la revoyait pleurant cette nuit. Était-ce bien à cause de François qu'elle avait pleuré? Ne possédait-elle pas en elle la conscience de ce qui se passait à travers le monde? Il pensait à ce visage tendu qu'elle avait parfois en lisant le journal ou en écoutant les nouvelles à la radio. La mort de Roger ne rejoignait-elle pas, d'une manière bizarre, cette réalité commune à laquelle Anna s'attachait tant? Il s'approcha de Michèle et s'assit à la place quittée par Jeanne-Marie. Il se tourna vers la jeune femme, une jambe allongée devant lui, sur la natte de jonc tressé.

— Écoutez, dit-il. Anna et moi nous partirons avec vous.

— Ce n'est pas la peine, dit Michèle, je ne veux pas écourter vos vacances.

— Je ne vous laisserai pas rentrer seule, ce soir, vers Paris.

Elle ne continua pas à protester. Il y avait une affection dans le ton de David qu'elle n'avait jamais encore sentie de sa part. Elle se souvint que la veille, en dansant, elle avait découvert un David différent de celui qu'elle avait imaginé auparavant.

— Et puis vous reviendrez ici? demanda-t-elle.

— Non, il ne reste plus assez de temps, je dois être à Londres le 8.

« Sa petite fille, se rappela-t-elle, et son départ pour Nairobi ». Elle se demanda si la procédure de son divorce était terminée. Ils n'en avaient plus reparlé ensemble. C'est drôle que toutes les choses continuent quand même à affluer à son esprit. Ce départ de François Monnier n'était-il pas aussi un incident étrange? La veille, Leslie et François étaient sortis, au bord de l'eau. Elle connaissait la plage la nuit. Elle avait quitté la Cabane un soir, deux ans plus tôt, Roger était là. Avait-il compris? Il ne paraissait pas y attacher d'importance.

. . . .

Anna remontait. Michèle était sûre de distinguer le frôlement de la robe de sa sœur. Oui, David avait raison, il fallait partir ensemble pour Paris. Elle avait des idées bizarres, elle se sentait vide, capable de faire une chose folle, parce qu'elle était vide. Anna connaissait-elle cette sensation? L'avait-elle éprouvée quand leur père était mort ou quand Jacques était mort? De la mort de leur père, elle ne se rappelait plus rien que cette histoire de deuil. Elle avait pourtant beaucoup souffert. Est-ce possible d'oublier? Pourtant elle sentait son impression actuelle fixée en elle pour toujours. Cette impression de vide.

— Eh bien ! dit-elle pour s'assurer qu'elle pouvait encore parler, communiquer avec l'extérieur.

— Ils sont partis, dit Anna. Maurice les remonte jusqu'au village. Maurice et Jacqueline vont faire les courses.

David la regardait. Il était penché sur Michèle, mais il regardait Anna. Il n'avait pas cessé de regarder la porte par laquelle elle était sortie et il lui semblait encore l'avoir attendue très longtemps. Il avait oublié, durant tout ce temps, qu'elle allait raccompagner Monnier et sa compagne. N'avait-il pas eu le sentiment qu'elle était encore au téléphone, écoutant la lecture du télégramme de sa belle-mère? « Qu'allons-nous faire vis-à-vis de Marie? » pensait-il. Il demeurait inquiet et pourtant il savait qu'Anna ne le quitterait pas. Anna crut qu'il avait encore peur.

— Nous allons partir, nous aussi, dit Michèle. David vient de me le proposer, vous rentrez avec moi à Paris.

— Bien sûr, dit Anna sans surprise. (C'était ainsi, puisque David en avait décidé ainsi). Et les enfants? demanda-t-elle soudain.

— Je les laisserai aux soins de Jacqueline, dit sa sœur. Qu'en pensez-vous?

— La meilleure chose, dit David.

Elle ne voulait pas que Brigitte pût conserver une impression étriquée de la mort de son père. Elle ne voulait pas confronter l'enfant avec sa grand-mère qu'elle n'aimait pas. Tous les trois, sans doute, pensèrent aux jours de vacances qui continueraient sans eux : l'eau, le soleil, le mistral, cette chaleur légère. On entendait bruire les guêpes dans l'ampélopsys et les cigales commençaient. « Paris, » se dit Anna. L'appartement désert qu'il faudrait rouvrir, l'odeur des tapis, les cartons de Marie éparpillés sur le secrétaire qu'elle oubliait toujours de refermer.

— Tu habiteras à la maison puisque nous serons seuls, murmura-t-elle à David.

La première fois qu'ils faisaient des projets devant Michèle. Celle-ci se remit à pleurer. Comme je suis maladroite ! se dit aussitôt Anna. Mais Michèle, au fond de sa douleur, la retrouvait soudain comme elle avait été avant son mariage avec Jacques. Elle n'aurait su expliquer pourquoi elle imaginait une vie qui serait différente.

— Il faudra trouver quelqu'un pour te remplacer durant le voyage, poursuivit David.

— Je m'arrangerai, dit très vite Anna.

« Quel voyage? pensa Michèle. Ah ! il va au Kenya, elle l'accompagnera donc. Un avion ». Mais ce n'était pas la même chose. Elle n'avait pas peur. Elle ne comprenait pas ce qui avait pu changer ainsi leurs rapports à tous les trois.

— Savez-vous à quelle heure le train à Toulon? demanda-t-elle.

— Nous téléphonerons tout à l'heure, dit Anna. Maurice nous conduira.

— Ou bien Claude, dit David.

Michèle pensa encore qu'elle devrait s'acheter des bas fumée.

David trouvait curieux que M. Marchant n'eût pas encore rappelé, mais il attend peut-être. Et qu'attend-il?

— Anna ! — La voix de Leslie dehors. — Anna !

Anna alla vers la fenêtre et ouvrit les volets. Leslie était debout en costume de bain, sur la terrasse.

— Nous partons ce soir, dit Anna. Nous accompagnons Michèle à Paris.

Claude avait déjà mis le moteur en marche. Ils rentraient

déjeuner à *l'Hôtel des Tamaris*. Mais la réponse d'Anna ne paraissait pas être celle qu'attendait sa femme qui demeurait là, immobile, ses yeux vagues levés.

— Et François? demanda-t-elle.

— Ils sont partis eux aussi, pour Nice, répondit Anna.

— Ils n'ont pas dit au revoir, s'écria Leslie d'une voix drôle.

Michèle distinguait ses paroles à travers les larmes. Elle s'était remise à pleurer.

— Nous nous reverrons bientôt, Leslie, dit Anna.

— Oui, bientôt, répondit la jeune femme. Au revoir !

Elle descendit en courant les marches de la terrasse.

Anna referma les volets. David la regardait. Elle vint s'asseoir tout près de lui et tous les trois ils attendaient le retour des Le Bihan qui devaient apporter le déjeuner.

CÉLIA BERTIN.

Comment on fait du RIMBAUD

On se rappelle le bruit fait, il y a cinq ans, par la publication d'un grand poème en prose, la Chasse spirituelle, *que l'on présentait comme un inédit de Rimbaud. La bonne foi de l'éditeur était hors de cause. De nombreux critiques furent mystifiés, d'autres, prévenus à temps, ne publièrent pas leurs dithyrambes qui auraient pourtant constitué un agréable supplément aux élucubrations délirantes que les vrais écrits de Rimbaud ont inspirés à certains de nos exégètes.*

Il nous a paru piquant de donner ici, avec un bref résumé de toute cette histoire, un nouvel exemple de l'habileté avec laquelle deux humoristes ont forgé leurs faux Rimbaud.

A la suite de la présentation par la Compagnie Nicolas Bataille de *Une saison en enfer* d'Arthur Rimbaud au Concours des Jeunes Compagnies 1948, adaptation d'Édouard et Louise Autant-Lara, créée au Laboratoire de Théâtre Art et Action en décembre 1928, certains rimbaldiens se prononcèrent avec violence contre cette manifestation : c'était leur droit.

Quelques-uns estimèrent, avec non moins de véhémence, mais *sans avoir assisté au spectacle*, que l'auteur des *Illuminations* avait été trahi.

Pour ne citer que l'un d'entre eux : « Ces jours derniers, écrivit M. Aragon dans sa préface aux *Poèmes politiques* de Paul Eluard (Gallimard, 1948), il s'est trouvé des comédiens pour porter à la scène *Une saison en enfer* et rien, à ce que l'on *(sic)* dit, n'y était épargné pour montrer l'enfer rimbaldien. Ni les diables, ni les flammes, ni les broches, les rôtissoires. On mesure par là, la piètre idée du langage qui a cours en plein XXe siècle, la tristesse des mots pris au pied de la lettre, l'ignorance de ce qu'est l'image, de ce que parler veut dire. »

Ce petit enfer, très « Elsa » - Poppin, imaginé, au hasard de la fourche, par l'éminent critique, nous divertit fort, non sans aiguiser en nous une pointe d'agacement.

Cette citation symbolise les critiques de la même farine

qui nous avaient été adressées antérieurement et avaient contribué à faire naître notre irritation.

« Au pied de la lettre », nos bons messieurs? « Nous songeâmes à répondre par « l'esprit » : rédiger cette *Chasse* perdue dont l'épithète était une provocation. Nous nous passionnâmes, durant trois mois, à la recherche de l'état de grâce du « discours français donné en classe » à l'élève Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud, exquis pasticheur de l'adorable poète que fut Charles d'Orléans. Cet état de grâce, pensons-nous, ne peut être atteint qu'en raison de l'amour inspiré par l'œuvre de l'auteur imité, d'où la différence entre le pastiche sérieusement conçu et le « à la manière de » plus ou moins caricatural.

Nous n'aimions pas Rimbaud et n'y comprenions rien, disait-on? Rirait bien qui rirait le dernier !

Notre étude fut laborieuse. Nous pouvons, la tête sur le billot, en retracer la genèse.

Qu'avait pu être, dans l'esprit de *l'Homme aux semelles de vent*, cet écrit perdu?

Le poème en prose de *Beth Saïda* en serait-il un fragment?

Deuxième titre des *Déserts de l'amour*, la *Chasse spirituelle* pourrait-elle être confondue avec ce texte?

Le fameux manuscrit aurait-il été une relation des rapports entre Rimbaud et Verlaine?

Après examen de ces différentes hypothèses et nous appuyant sur cette confession rimbaldienne : « Dans une magnifique demeure cernée par l'Orient entier, j'ai accompli mon immense œuvre et passé mon illustre retraite » (*Vies*, III), nous devions nous rallier à la thèse de Roland de Renéville (cf. *Rimbaud, le voyant*, Paris, Éditions de la Colombe, 1947).

R. de Renéville imagine que le poète, « fils de l'Orient par l'esprit... décide d'être véritablement le nouveau prophète qui se lèvera sur notre race. » Il ajoute : « La poursuite des réalités pures demande une abnégation et un amour que seuls peuvent concevoir ceux qui les possèdent. Sans doute, Rimbaud fixa-t-il tous ces détours dans les poèmes de la *Chasse spirituelle* que Verlaine laissa perdre », (pp. 70 et 76, *Rimbaud, le voyant*).

Ayant admis ce postulat, l'étude s'ordonna rationnellement. L'un (Nicolas Bataille) s'attachant plus spécialement à la recherche des images rimbaldiennes, l'autre (Akakia-Viala) se chargeant de la construction philosophique du poème, les résultats étant soumis à un auditeur-cobaye (Élie Grékoff). Le plan définitif fut arrêté :

1º VAUDEVILLE. — Évocation du milieu. « La veille d'ivresse dont il va parler est la période où le poète cherche une

méthode après s'être révolté contre la vie occidentale et son organisation » (*Rimbaud, le voyant*, p. 84). C'est l'atmosphère de « Paris se repeuple ». Tout finit par des chansons. — « Un titre de *vaudeville* dressait ses épouvantes devant moi » *(Une saison en enfer)*.

2° VACANCES PAÏENNES. — Désir d'évasion qui domine toute l'œuvre de Rimbaud. « Je retournai à l'Orient et à la sagesse première et éternelle » *(Une saison en enfer)*, « Tout cela est-il assez loin de la pensée, de la sagesse de l'Orient, la patrie primitive » *(idem)*, « Vous êtes en Occident, mais libre d'habiter dans votre Orient, quelque ancien qu'il vous le faille » *(idem)*, « La ligne des orients, des progrès » *(Mystique)*.

3° ÉDENS. — Les moyens. Cauchemars provoqués des paradis artificiels. « Le poète se fait voyant par un long immense et raisonné dérèglement de tous les sens », « Les souffrances sont énormes » *(Lettre du voyant)*, « Je m'habituai à l'hallucination simple » *(Une saison en enfer)*.

4° INFIRMITÉS. — L'échec. « Mes malaises viennent de ne pas m'être figuré assez tôt que nous sommes à l'Occident », « Philosophes vous êtes de votre Occident », « Torture subtile, niaise ; source de mes divagations spirituelles » *(Une saison en enfer)*.

5° MARÉCAGES. — Retour à la vie quotidienne. « Les marais occidentaux », « Je suis rendu au sol avec un devoir à chercher et la réalité rugueuse à étreindre, paysan ! » *(Une saison en enfer)*.

Le pastiche achevé, nous le fîmes circuler dans le dessein de jéclencher notre farce. Nouveaux apprentis sorciers, nous ne douâmes pas mal la comédie : le mécanisme mis en branle ne devait plus s'arrêter. Notre texte, passant par des mains auxquelles il n'était nullement destiné, fut édité à notre insu.

Le sixième chapitre, *Amours bâtardes*, sujet proposé par H. Parisot lors d'une confrontation publique avec le Tout-Paris-rimbaldien quelques jours après la sortie de cette publication, est le pendant inversé du monologue de la Vierge folle dans *Une saison en enfer*. Le pauvre et incompréhensif Lélian étant observé par l'Époux infernal. Nous avons intercalé cet appendice de complaisance à la place où il nous semblait le moins détruire l'unité première de notre étude.

AKAKIA-VIALA et NICOLAS BATAILLE.

VAUDEVILLE

J'ai pleuré jadis sur de vains attachements. Je ne crois pas à la famille, au devoir, aux bonheurs garantis par l'estime. Soupe rance, sucreries fades et angélique parfum des benoîtes armoires. Rejetons les humeurs, les jouets dépareillés — mièvreries acceptées — et n'oublions pas ces précoces malédictions. Ni attitudes complaisantes, ni offices, ni gloire prudente. Plus d'héroïsme ni d'honneur rétribués. Cachez vos sagesses et vos sciences, vos trésors — vos plaies détestables.

J'ai trop remâché vos dédains, vos prétextes, votre patience sans objet. Pourtant, j'ai apprécié les délices aimables — il n'y a pas si longtemps, j'aurais pu aussi fréquenter les grands, plein de rigueur et de principes. Je ne peux plus rire de ces somptueuses vieilleries.

Je m'écarte du souvenir de ces communions d'enfant, de ces féeries ingénieuses. Vacances. Le presbytère de campagne sentait la lessive et j'honorais l'homme cachant les complots de son indifférence sous les fresques merveilleuses. Chère maladie! Je remonte les boulevards gorgés de peuple vacant. Plaisirs vains et mous. L'odeur de nos anges urbains fait pâmer les crémiers de banlieue.

Nos flottes navigueront encore vers les îles lointaines, nouveaux champs d'honneur pour demain. Les empereurs catarrheux cracheront sur les foules endormies. Les pirates, les égorgeurs seront immortalisés. De qui rêverons-nous? Les casernes déversent leurs flots de héros gourmeux dans les campagnes hygiéniques, mortes d'ennui. Les femmes guettent les invalides avec gratitude.

Magie des couleurs écœurantes, trompettes qui cuivrent de bleus abcès les paumes et les bouches au midi des tueries malpropres et ordonnées. Des générations de communiantes blêmiront encore leur candeur. Nature hideusement docile, ville riche et confortable, arts accessibles, pianos misérables et faux.

Les matins d'infortune...

Forcenés des heures, épileptiques, vous vivrez les dangers populaires, bras épais de sang, jambes écartées, lubriques, bouche au sol, dans les soirs de liberté trop humaine.

Sur l'exercice des gestes quotidiens, des transports d'armes et de drapeaux, vers l'écroulement des apothéoses de gloire, vous serez peut-être fatigués dès l'aube funeste des patries authentiques comme les mères.

VACANCES PAÏENNES

Ce jour, renié, égaré, mort à l'espoir des destinées, positions, avantages, pourritures d'abîme entrevues — c'était hier sans doute — j'ai fixé l'objet de ces décisions issues de la mystification des débauches.

J'oublierai la saveur de l'anathème, l'insulte simple — pour une fois — toutes les férocités, les frénésies grotesques, les gestes cruels, les vains blasphèmes aussi de l'enfance. Je vois avec ces yeux les déserts craquelés comme les croûtes, écrasés de ciel. Une forêt de soie et d'ambre peut-être, mais plus loin. J'entends, pourquoi encore cette trahison du silence où j'entre princièrement, des mélodies inavouables. Faut-il souffrir encore et me traîner jusque-là? Je ne pourrai plus boire, mais quelles récompenses exquises hors des limites de ces chairs appauvries. Je fuirai le jour malappris, les pièges familiaux, la lampe des veillées contraintes et menteuses, les digestions acceptées, les bruits paisibles derrière la porte, la ville exténuée.

Je veux balbutier l'abandon de nos systèmes définitifs, de nos cultures, richesses de nos mémoires. Apprendre désormais l'oubli des fictions consenties, je parle des heures faciles et mortelles, de l'amitié, des reconnaissances pratiques.

Je vénère les animaux indifférents, splendides et errants comme les anciens dieux, sous les cieux impitoyables.

S'abolir, se perdre, sentir sa peau se dessécher sous le regard aride et envieux des curiosités puériles et — sans pudeur — s'engloutir dans les rêves les plus profonds. Le temps : démence des autres! Je ne crierai plus vers vous, repus de sagesse logicienne. Vous ignorerez ces révélations interdites, les rythmes de cet orchestre barbare, ma patience, mon obstination, mon âpre royauté, ma force.

Les déluges engloutissent les peuples supérieurs et seul un couple d'idiots maniaques et bien-pensants peut voir sur les pavois d'une richesse cramoisie les messagers tout fumants de ses devoirs.

Les vieilles grèves s'estompent dans le vent; les prairies fraternelles bruissantes des joies d'insectes.

Je vois sans hésitation des falaises de quartz, gardiennes des vallées noires et rousses, sans fleuve. Je meurtrirai le rêve ordinaire par ruse, science, amours bâtardes et humiliantes douceurs. Et ce sont encore des danseuses, des artistes ridicules et beaux. Donner tout pour un meurtre au petit jour au fond d'un parc à Babylone.

Je tordrai les barreaux d'un ciel occidental et suivrai les traces des mages et des prophètes bafoués, dans l'angoisse de nos parentés englouties. Mais sans filiation aux croyances désuètes, au destin des vertus absurdes et abîmées — libre.

L'épouvante des assouvissements me précède. Je me déferai des gestes élémentaires. Croiser les bras sur l'infini. Comme c'est simple! Les barbares supérieurs avaient tout prévu : liquider la sagesse et en avant!

Bientôt plus d'absence. Les cœurs ne seront plus torturés. Plus de soins. Une force nourrie de silence, immobile. Plus de volonté ancienne, plus d'élans attardés. La plaine implacable. Le corps fixe et vacant comme un sanctuaire. Tourner les yeux sur l'ombre intérieure. Dormir sur le tapis magique et, la tête pleine de terrifiantes réalités — plus léger qu'un rêve d'enfant sage — illusions mystérieuses, je m'effacerai délicieusement.

Nef rehaussée d'or, sans flots, sans tempête, j'aborderai bientôt au port vénéré d'où le soleil s'aventure sur nos continents commerciaux, nos docks, nos marées fructueuses, nos escales de luxe, nos mornes plages.

Je veux marcher sur les cordes raides vers cette sagesse première et ce monde merveilleux.

Mais le cœur révulsé, la tête pleine d'eau boueuse, chasseur lamentable : hantant les berges maladives où s'infusent les dorades. Il me faut encore vouloir par-delà les mythes séculaires.

Mes regrets, ma présence divergente, ma froide raison, hélas! Et tous les enthousiasmes et les calculs, et les détours affectueux, économie respectable, plus rien ne me sera compté. Je sortirai, banni pour de bon, ivre, du cercle des actions aux lueurs des arabesques dépouillées. Je me rappellerai l'odeur aigre des femmes pieuses. Je rêverai cheval. J'adorerai le bouc sacré, les chats griffus miaulant de convoitise. Je me retiendrai au bec de gaz des quartiers sans espoir, je marcherai jusqu'à l'éblouissement, les pieds en feu, je franchirai les salles successives d'un temple vide incroyablement grouillant et je mourrai en détruisant des tubercules d'or et des oiseaux blancs.

Adieu catéchisme, amours vétustes!

J'ai tranché ma main droite.

AMOURS BATARDES

Les sources originelles sont taries.

Ayant fait bonne mesure de paraboles, je me détournai des Pharisiens.

Aux murmures du banquet d'humilités parfumées, le salpêtre givrait la voûte et les visages vénérés ne souriaient plus. Je revins exténué aux acquisitions de mon orgueil. Regrets des Gange et des Tibet — mon Est. J'ai mesuré ces limites. Quitter ainsi le port de la sagesse! J'ai cultivé ces libertés au sentier abominable parmi les étrangers dépourvus de toute noblesse.

J'ai voulu, un instant, dérouter la fatalité, les sciences exactes. J'avais effleuré ces secrets — duperies particulières aux équivoques. Sortilèges, fictions, preuves fuyantes de ce passé irréductible.

Excédé par les croyances, relents nostalgiques de nos infirmités bénies, je m'étais voué à tous les abandons, aux harmonies mensongères, philtres des bonheurs promis. Je cherchai des vies savamment bizarres. L'oubli de mes détestables folies. O, ma solitude débraillée!

★

Je partais, les matins, à sa rencontre.

Nulle camaraderie.

Je voulais que tout prît air de crime.

Il allait, modeste et consciencieux, souillé d'amadou, de tabac et de pensées mauvaises, aux enthousiasmes de son choix. Je lui citais les adorateurs maudits dont j'avais frôlé les haillons. Relations de sabbats irrésistibles où s'étreignaient des anges déchus plus beaux que des assassins. Je construisais les décors de nos songes, labyrinthes merveilleusement sinistres.

Je cultivais, pour le surprendre, des gestes d'affection, inventant, pour moi seul, des danses de poignards tragiques. Il contemplait les pierres, les massifs, en quête de messages. Il veillait mon sommeil. Avec des grâces de Marie, des bontés repenties, il soignait l'élégance de nos vices. Lassés par l'accueil des brutes, nous marchions côte à côte dans les rues noires, sans but, dédaigneux des métiers.

Nous avions caressé ce péché avec des mains neuves, maladroites et tremblantes de questions mystérieuses.

Et l'automne et l'hiver retrouvés en ces déroutes. Nous ne fûmes plus que vibrations. Il ne sera plus fait patience.

Et je reviens à ces amours piteuses où j'espère puiser un réconfort trop brutal. Lui mettra un terme à mes fatigues. Nous hantions les squares poussiéreux, les kiosques rigides délaissés par les fanfares. Nous traduisions décemment la chanson des écluses et de la pluie mêlées et finissions aux hospices pourris de soleil, loin des bronzes bourdonnants des pesanteurs sacrées.

★

Force commune — abnégation!

Et ces travaux et ces heures! Je m'efforçais de l'entraîner dans ce monde de labeur où je voulais nous perdre, hors des besognes et des utilités. Fantasmagories exemplaires. J'apprenais des ferveurs nouvelles, heurtant ce vouloir. Témoin de mes rages et de mes bonnes volontés, il me promettait des bijoux, des enchantements.

Étranger des débauches journalières, je suivais rigoureusement le programme de mes défaites.

Je me défiais de ses détours ombrageux, de ses paroles émues, des saisons complices. Je me nourrissais de mille anarchies, sans contrôle, faisant patienter toute curiosité. Caresses, violences, fureurs partagées. Je me moquais de ses terreurs d'enfant, de ses superstitions, de ses aveuglements fraternels.

Je voulais qu'il me révélât, malgré lui, des formules. Ardeurs — abrutissements majeurs dans l'essentiel travail. Je lui confiais meurtres, sarcasmes. Je préparais au fils des Huns des farces vulgaires.

Nous parlions de désirs, d'habitude, ingénument.

★

Terrains vagues, miroirs de l'Arabie. Des résines d'acier gouttaient le long des hôtels de ville — Chanson de bitume — poèmes sottement aristocratiques — Vers embarrassés, affectueux.

Nous abolissions des étoiles et des phénomènes.

Je croyais encore à l'ensorcellement des bouquets d'acanthe et de fougère — Cadences parfumées, fluorescences sonores, couleurs assourdissantes, rythmes évaporés, aigus comme des lames. Moissons de digitales aux amertumes de gouffres. Des edelweiss de bazar somnolaient vers les fleurs d'oranger aux échos des sonates.

Je lui décrivais ces voyages, ces moires d'huile aux rades lointaines, ces caprices, ces estuaires, ces caps déchirés par les mers d'écume et de tourbillons. Soleil resplendissant aux âcres résonances. — Je guettais des terminaisons prodigieuses.

Ce ne fut que ricochets de strophes rabougries — Maigres vanités — Bergeries de gentillesses — Floraisons pataugées — Plâtre peint — Fades rengaines.

★

La jalousie — sa chère tyrannie! Il caressait ma face de boue et de vin gros, grignotant, les yeux clos, quelque prière.

Ombres dépareillées, doux cœurs de bastringue. Je lui souhaitais parfois le prestige des défunts. La bénédiction sans objet.

Les embuscades nous ont flétris.

Mon innocence est bien étrange, voyez-vous.

Il parlait superbe, deuil, univers périlleux, enfin, ce qu'il croyait être mon cœur. — Ma pensée lui semblait aussi glauque que l'eau de l'aquarium primitif aux baves d'orchidées précieuses. Il rêvait guitare, roses croulant des balcons las. — Mes jurons, mes obscénités! Son pauvre regard des meilleurs jours!

Par-delà les vitres glacées, je mûrissais de convoitises les fruits majestueux des jungles d'ébène et de sombre menace. Ce goût nègre dans ma bouche!

Dieu ne sera pas nommé aux matins de nos oublis.

ÉDENS

Dernière prière aux archanges qui pourrissent dans mes forêts fiévreuses. Je titube les soixante vies du cycle. Enfin je fixerai mes affûts, mes poursuites, mes chevauchées — images ordinaires forgées dans le malaise du réveil. Je vous confie mes absences factices, un recueil de mots sauvages qui flambent. J'ai balbutié fameusement à travers les sortilèges pittoresques des sens.

Enfant sordide et compliqué, vautré au pré stupide, j'ai secoué les pistils, j'ai humé des vapeurs vertes et froides, plongé mes bras énervés dans la vase d'une atroce tiédeur, aux vers roses et gras. J'ai appris les sifflements des monstres, les couplets héroïques, les rires de boue des lacs de ténèbres, les floraisons des châteaux d'angoisse où dorment des princes chastes et doux. J'ai compté les pierres précieuses et les rivières aériennes, dressé des statues de sable mouvant aux criques des mers tropicales, hanté les baraques foraines où s'égorgent les ballerines.

J'ai expérimenté les fringales des enfants pauvres. La tête sonore comme un coquillage géant, abandonné aux lendemains de ces orgies de jeûne, l'esprit plus lourd qu'une cathédrale. J'ai interrogé la sagesse des marbres anciens, déchiré les grenades aux formes obscènes et des ruisseaux de rubis coururent sur mes lèvres.

Un corps fumant, âcre. Désir, désespoir, affliction tardive, baisers poisseux de venins exotiques, lèpre, étreintes exaspérées. Calice brûlant, airs d'opéra, gladiateurs enrubannés pour les faims populaires, sirènes et sorcières, mariées hypocrites, prêtres buvant des liqueurs douteuses au son d'un tam-tam, sièges rustiques pour les salons. Des bulles glaireuses crèvent devant mes yeux, des flèches multicolores me clouent sur un calvaire de confection. Les sœurs aînées aux agaçantes sollicitudes consolent les enfants pathétiques et les doux Jésus raccommodent les bonheurs usagés. Paradis comme il faut, Cythère, une main pour me secourir, puis, seul, calmé, dans les champs de sainfoin, j'entendrai les cris d'autrefois derrière les arbres, le vent guérisseur des espérances. J'arriverai au sublime degré d'une perfection éhontée. Ne plus cacher au monde mes bévues et mes égoïsmes et ces tendresses inconnues.

Je règle les besognes les plus infâmes.

Cascades de fiel, tourbillon de neige rouge et noire, souffle d'haleine fétide, carnaval, tortues énigmatiques, cancers et hydres fardés de vert de gris, chiens géants, coqs châtrés, dentelles; dans le ciel glorieux, des lambeaux de chairs organisent des ascensions, des singes grotesques volent mes vêtements, flèches, ruisseaux de gemmes, fleurs sans formes, sève sanglante, cristaux éclatés, pastels poussiéreux des obscures visions. Les kangourous sautent sur les places publiques et les cargos tressent des chapelets de cordes glissant sur des océans de braise.

Papillons marins, Jamaïques, citronniers, poivriers des tropiques engourdis, algues aromatiques, pustules, plaies de miel, mammouths furieux, serpents en rut dévorant des équipages, fleurs cannibales aux harpons de velours, délices, tortures... ah! pitié!

Grâce, je ne recommencerai plus.

Tout cela n'est pas sérieux, vraiment.

INFIRMITÉS

Je ne plaisanterai plus avec les fièvres et les cauchemars qui firent trembler mon corps et agacèrent mes nerfs. Je sais ce que je leur dois.

Il fallait rejeter les besoins, les craintes, les doutes. J'aurais splendidement volé la nature et mes obscurs parents. Je ne suis qu'espèce — rien de plus — lié à ces viscères domestiqués et à cette âme délaissée et funeste. Je suis bien d'ici.

La vie est simple et fructueuse, hors la pensée et cette soif. Saurais-je m'y prendre? Les savants, les laboureurs me cernent

au champ de l'action vertigineuse et amère. Les feuilles poussent, les nourritures habituelles se renouvellent et l'eau et le feu. J'ai perdu les traces ordinaires. Je n'aurais pas dû.

Aucune bête ne pourra me soumettre désormais.

Je reviens soumis à l'accueil de la maison austère et confortable. Je fis honte aux mendicités d'amour, à la faim altruiste, aux désirs de présence fraternelle. J'ai entrevu les voluptueuses quiétudes, les yeux cernés de réseaux mauves, orphelin des équinoxes et des marées inévitables, des lunaisons et des lois naturelles. Des chansons niaises groupaient des rondes dans ma tête.

Refrains d'école, prières mécaniques utiles à l'hygiène de nos corps adolescents.

Évadé des limites de l'absurde et des ignorances manifestes, dans l'apaisement des mystères étreints, besoins, devoirs, générosités dérisoires, combats stériles seront à jamais perdus pour moi. Que ferez-vous de cet héritage pratique, abandonnés et obstinés idiots, saouls de querelles puériles et séculaires comme vos races?

Les fumées grasses crachent les relents des traversées sans retour, les immondices obstruent l'embouchure des fleuves béants; ventre gonflé, excréments, amer liquide, vestiges gluants des cités monstrueuses.

Les petites filles au regard étonné et bête me font rougir de honte. Anathème à ces penchants de fertilité diabolique. Nature, reine des hordes, tu nous as soumis. Des nuits entières j'ai couru après les visions béates — courses de lunes, éclipses monotones, cercles fastidieux — piètre résultat.

Vous qui pratiquez les gestes relatifs et l'effort rémunéré, vous m'oublierez.

Gris cadavres, comment vous sauver pourtant?

MARÉCAGES

Retour au ciel ami de toujours. A la terre d'origine affluent les déceptions fatales après les fureurs ourdies contre les puissances. Banni des capitales prudentes, sourdes aux vérités. Je ravale leurs paroles et leurs poussières, délires de charlatans. Mais les monuments, témoignages de leur incompréhension magistrale s'écrouleront.

Le temps et ses accoutrements risibles reprend son cours. Rien ne sera plus que pratique. Les courbes s'évanouissent, les nombres, anciennement domptés se désagrègent. Hors la prévoyante garantie d'une terre brune et maternelle, chaude comme

un oiseau. Peut-être encore la fraternité incertaine, vestige de magies primaires, romance permise. Science, chimie, frénésie, les astres pulvérisés tomberont en poudre d'or, aux révélations ultimes. Les barques noires dériveront sous quels cieux renouvelés?

Les figues s'écrasent sur les plages de cendre et les nuages infects saccagent les vergers d'éden.

Reprendre outils et lutte au sentier du devoir.

Dimanches cravatés au boulevard de l'ennui.

Dans l'orchestre de jappements cruels, la meute m'a éventré. J'ai guetté l'évanouissement du monde; sans souffle, les yeux tuméfiés de démangeaisons, réglé le rythme des forces dernières. L'éclatement impeccable du feu m'a échappé et tout était intact : royautés comiques, égarements populaires. Cultes, pierres, arbres, cœurs repoussés, vivrai-je encore vos présences insolites — vos fiertés, vos dédains?

J'ai oublié des armes, des ruses, des charmes en cette chasse d'adorable magie. Je reviens aveugle, les mains glacées et mortes, sans proie étincelante à produire, sans trophées, aux clairières funèbres d'arbres déchus. Je me gorgerai de dégoûts — et que faire, rendu aux abrutissements magistraux, aux disciplines, aux nécessités de l'époque béante à ces pieds durcis.

Je me suis vu grelottant, accroupi au carrefour des inquiétudes anciennes, en main le sceptre, au front la couronne écarlate, accessoires exigeants des messies. Faut-il se lever aujourd'hui, courir? S'affairer? C'est la vieille mode.

Chairs ineffables, j'ai gagné, dans le pur élan des vagabondages, vos surprises, vos chaleurs, vos impiétés radieuses, vos absolus maléfiques, vos écrasantes inepties, telles les vagues jusqu'au dernier homme.

Expérience figée au soir dérobé sur l'absence.

Ce ne fut qu'aimable complot d'enfance, un saccage d'innocence.

Après les effrois extatiques, je vois franchement les draps blancs, l'escale rutilante de quelque fièvre, les plaies adorables, les tisanes mortuaires des vieilles balbutiantes, la miséricorde des injuriés de jadis.

Ni regrets, ni démence désormais.

La mort sanctifiée à leur manière. Ce n'était pas la mienne.

Certes il est d'autres rives.

JULES RENARD
et sa correspondance

L'auteur de *Poil de carotte* serait aujourd'hui nonagénaire. C'est dire qu'il aurait très bien pu survivre jusqu'à la seconde guerre et même à ces toutes dernières années. Plusieurs de ses quasi-contemtemporains ont eu cette chance ou cette infortune. Mais Jules Renard est mort, autemporel, à l'âge de quarante-six ans. En 1910, c'est-à-dire sur l'autre versant de l'histoire, qu'on appelle souvent la fin du XIXe siècle... On ne saurait trop rappeler aux écrivains notables ou célèbres l'utilité de mourir jeune. Si M. Charles Péguy était aujourd'hui un académicien de quatre-vingts ans, président d'une Ligue des Chefs de section, soutien de l'Église (ou le contraire) il ne risquerait aucunement de figurer dans le panthéon national. En tout cas il aurait recruté autant d'ennemis que d'admirateurs et d'indifférents que de fidèles. Maupassant qui eût très bien pu durer sur cette terre et dans notre foire comme Paul Bourget et Anatole France, a passé d'un seul coup, bien avant 1900, dans le camp des grands ancêtres.

On peut donc soutenir que Jules Renard est un favori des dieux à deux titres. Pour sa place dans la chronologie et pour son talent soigneusement limité, son œuvre inaltérable modelée dans une matière sèche et pure. Le plus prosaïque des auteurs est en cela comparable aux meilleurs poètes, ceux qui n'ont laissé que leur propre anthologie. Il n'a même pas récolté l'ingratitude chez ses disciples, encore que ceux-ci ne se vantent pas toujours d'avoir subi son influence. Elle est visible chez Charles-Louis Philippe, chez Toulet, chez Giraudoux. N'oublions pas qu'il avait noué des amitiés sur la rive gauche et sur la rive droite des lettres : cette division était alors également géographique. Il était du dernier bien avec le *Gil Blas* et avec le *Mercure de France*, avec Tristan Bernard et avec Marcel Schwob. Voilà même l'occasion de déplorer que sa *Correspondance* que vient de procurer M. Léon Guichard (1), préfacée et annotée avec le plus grand soin, n'ait pas été pourvue d'une table des noms cités, comme le fut jadis son *Journal*. On trouvera en effet mille raisons de la consulter, par érudition, par curiosité, par malice. Mais avant d'y chercher des documents historiques, on doit la lire par goût du naïf plaisir littéraire, et pour y respirer l'atmosphère d'une époque qui nous est presque inconcevable Nous dirons ce qui nous la rend si étrangère. L'ignorance où sont réduites de ce temps-là les générations nouvelles. Le changement

(1) Librairie Flammarion.

des mœurs et des problèmes sociaux, politiques, esthétiques. Heureusement le démodé est déjà devenu le pittoresque.

L'édition de la *Correspondance* va raviver l'attention que mérite Jules Renard. Son *Journal*, connu dès 1928, ne fut publié efficacement qu'en 1936. Il avait déjà prolongé brusquement sa survie : entendez la survie du personnage et non pas l'œuvre qui n'avait garde de se faire oublier. Chose singulière, l'écrivain le plus objectif, le plus sobre, le plus pudique, si on veut, noircissait en secret des liasses de papier avec ses confessions et confidences les plus indiscrètes. Première raison pour intéresser les jeunes d'aujourd'hui qui ont tendance à trouver que le barbier du roi Midas est bien plus « valable » qu'Homère et Samuel Pepys autrement « humain » que l'Arioste. Il y a donc, en principe, un cas Jules Renard ; en d'autres termes un mystère, pas très difficile à percer en ces temps de psychanalyse.

La *Correspondance* offre, bien entendu, la face extravertie de cette introversion. L'auteur est obligé de n'y être qu'à demi-sincère, mais il ne résiste pas à la tentation de s'y révéler, c'est-à-dire de se peindre presque aussi médiocre qu'il pensait être. Quelquefois aussi horrible... Il parade auprès de ses amis comme il faisait devant lui-même. On trouvera deux billets de 1909, adressés à Antoine et à M. Edmond Sée, où Renard annonce la mort de sa mère sur un ton... Certes il s'agissait de « Mme Lepic. » Néanmoins ces plaisanteries vous font un peu froid dans le dos. Et c'est bien ce que l'auteur souhaitait. « Ma mère est tombée, *par accident, je crois*, et noyée dans le puits... Vous pensez que le burlesque de cette histoire ne m'a pas échappé (etc...) » Dans le petit tracas de son existence privée ou de sa vie familiale, on peut être sûr que Jules Renard conserve jalousement ses prérogatives d'homme de lettres. Et cela éclaire assez bien le *Journal* où le lecteur malin suspecte autre chose que l'humble vérité psychologique. D'ailleurs quand on tient une plume, c'est pour s'échapper à soi-même ; fût-ce en ne s'entretenant que de soi. Pourquoi n'écrivez-vous pas vos Mémoires? demandait un ministre à certain vieux chef d'État. — Parce que je n'ai rien à cacher, répliqua l'autre. Les journaux intimes n'échappent pas à cette règle.

— *J'ai pris l'habitude d'écrire tout ce qui me passe par la tête,* avoue cet auteur qui portait le renom d'un homme laconique, avare de mots, constipé (rappelez-vous le pastiche de « *A la manière de...* » qui le concerne). *Une pensée, je la note au vol, qu'elle soit malsaine ou criminelle. Il est évident que ces notes ne donneraient pas toujours l'homme que je suis. Nous sommes irresponsables des bizarreries de notre cervelle. Nous ne pouvons que chasser l'immoral et l'illogique, mais non l'empêcher de venir* » Il n'avait donc pas le dessein de conjurer un refoulement possible ni d'exorciser les démons intérieurs, mais il savait qu'en éclairant le sombre domaine où ils grouillent, il y remettait une juste perspective : et finalement il ne risquait plus le vertige au bord des abîmes inconnus... Dans le *Journal*, à la date de 1896 — l'auteur avait trente-deux ans déjà, ce n'était plus du tout un adolescent inquiet — des rêves sont notés où le sadisme et le complexe d'Œdipe dépassent tout

ce que les freudistes ont jamais découvert. Et que de notations, amères ou complaisantes, de certaines obsessions dont la scatologie est la moins inavouable !

Quand on songe que tous ces écrits secrets, carnets intimes ou lettres familières, émanent de ce que nous appellerions aujourd'hui un jeune homme, on en conclut que le temps n'avait vraiment pas le même rythme que pour nous. L'assurance de la maturité, et aussi, hélas ! la conscience de la vieillesse arrivait très vite. La *Correspondance*, qui va de la dix-septième à la quarante-cinquième année, rassemble tout un petit monde où les corps ni les âmes n'avaient pas — comment dire? — beaucoup de velouté ; elle nous évoque surtout un homme qui, à vingt-six ans, et certes dénué de tout romantisme, se trouvait déjà fini. « Tous mes livres me dégoûtent. Je ne fais rien. Je m'aperçois plus que jamais que je ne sers à rien... Je ne me crois pas, en puissance, assez de vie. » Sans doute il n'avait pas encore acquis la confiance en son œuvre future, ni savouré les premiers succès. Mais il se croyait une excellente santé ; il demeura même longtemps un sportif, comme on l'était à cette époque. Il était déjà marié, père, et fort assuré dans sa vie de famille. Mais les tentations de la paresse, les craintes de la stérilité ne l'abandonnèrent jamais. A trente-sept ans, il notait : « *Ce* Journal *me vide. Ainsi faire l'amour quotidiennement, ce n'est pas de l'amour.* » Probablement son effort d'introspection infatigable, implacable, étant appliqué à des événements mesquins, à des sentiments plus mesquins encore, l'humiliait, le torturait, l'apitoyait sur lui-même. Il feignait de se complaire dans son avilissement, dans la restriction de son horizon mental, c'est-à-dire dans son ignorance, de son horizon moral, c'est-à-dire dans sa grossièreté naturelle : mais tout cela ressemble beaucoup à l'état que les théologiens définissent comme l'enfer. On y tombe et on y reste volontairement... En termes plus laïques, c'est peut-être une forme de l'auto-punition. Et voilà pourquoi Jules Renard, qui fait en général profession de n'aimer personne — sauf ses enfants et sa femme — ni lui-même, est très probablement un sentimental honteux, un très brave homme. C'est dans le cas contraire que les méchants essayent de se persuader, et de persuader le voisin, de leur altruisme, de leur vertu.

On retirait déjà cette impression-là du *Journal*. On la renforce en suivant la *Correspondance*, qui déroule les péripéties d'une existence sans grand pittoresque, où les épreuves et les bonheurs prennent toujours des couleurs banales. Des années de lycée, des mois de service militaire (y compris des périodes accomplies comme réserviste) les débuts dans le journalisme et au théâtre, le mariage, les villégiatures, c'est-à-dire les séjours dans son Nivernais natal ; des degrés gravis dans l'échelle sociale : au grade de caporal, de chevalier de la Légion d'honneur, d'académicien Goncourt, de maire du village à Chitry (644 habitants), d'orateur politique, contre les curés, à Corbigny (3 000 âmes) ; et de grands voyages, jusqu'à Nice, ou jusqu'à Bayonne... C'est, à vrai dire, l'époque où manger une banane était une extravagance (1894) et où l'auteur de *Ragotte* se demande si le Venezuela se situe en

Amérique ou en Afrique. Mais, nous le sentons bien, des partis pris se glissent dans cette *Weltanschauung* de tout petit bourgeois. D'abord celui de se repaître des remords qu'engendre le respect humain dans une âme qui pourrait être moins pénitente ensuite le propos, spécifiquement littéraire, de se conformer à un type donné, de sculpter sa propre figurine, un peu caricaturale. Bref (soyons clairs), de poser au Français moyen.

A cet égard la *Correspondance* peut fournir un document de grand prix sur toute une classe sociale qui fut censée maîtresse du pays durant la IIIe République, celle à qui des journaux voulaient plaire en s'intitulant « petits » : le petit *Journal*, le petit *Marseillais*, la petite *Gironde*... Des linguistes ont remarqué naguère que ce genre de titres n'a jamais été usité qu'en Italie et en France : il serait quasi inconcevable en pays ibériques ou germaniques... On trouvera donc très utile de dépouiller les lettres de Jules Renard à son père, à sa sœur, à sa femme « la grosse Rinette », à son fils, Fantec, qu'il eut le temps de mener jusqu'au baccalauréat et à la Faculté de médecine, et dont il faisait l'éducation civique, selon le plus pur évangile radical.

Ne sourions pas trop de la « vulgarité » apparente de tous ces textes. Elle n'a rien de spécial à la période considérée. Elle a été la même à l'époque de Béranger, de Restif de la Bretonne, de Gui Patin. On la trouverait intacte au moyen âge. Il faut admettre qu'elle est un des attributs de la France éternelle. Nous n'avons d'ailleurs à y attacher ici d'autre importance que littéraire. Lorsque Jules Renard qui avait un esprit aigu, une excellente culture classique, qui était donc fort loin de mériter le nom d'imbécile, se peint sous cet aspect trivial, c'est par exprès. Ne faisons aucune comparaison insolente ; mais, si nous lisons les *Mémoires d'un naïf* ou *le Naïf sous les drapeaux* (1) de notre excellent confrère Paul Guth, nous y voyons appliqué le même système. Un intellectuel, un humaniste affecte de réagir comme Lidoire, Croquebol ou Dumanet, s'il devient soldat, comme un héros de Paul de Kock s'il devient amoureux. Oh ! certes M. Bombet, marchand de ferraille, a bien servi de faux nez à Stendhal ; et c'est alors M. Giono voyageant en Italie avec l'idée préconçue de scandaliser les esthètes, les érudits et les touristes distingués... Jules Renard, même dans son for intérieur, est peut-être, lui aussi, en représentation. Consciemment ou non, il écrit au fond le roman de Jules Renard.

Est-ce à dire que le masque ne tombe point parfois? ou qu'il n'est jamais prêt à se décrocher. Dans une lettre à Marcel Boulenger (mais oui, l'auteur de nos *Frères farouches* était grand camarade de ce dandy, son cadet) il se laisse soudain à écrire « Tout va vers la tristesse. — Votre triste, à se décrocher l'âme... » Et en de très nombreux passages, on sent affleurer la pitié, la douceur humaine qu'il affectait de refuser à autrui, voire de ne pas mériter lui-même. De même que chez Mérimée, qui appartenait, dans la société et dans l'ordre de l'esprit, à une tout autre

(1) Éd. Albin Michel.

classe, la pudeur sentimentale prenait chez lui les détours les plus tortueux ; mais nous voyons bien que de croire à sa sécheresse, à son ironie, à son acidité continuelles, ce serait duperie.

Au demeurant, la vie littéraire arrondit bien des angles, et change, comme les torrents, les rochers en galets. Jules Renard par profession, donc par accident, avait noué des relations et des amitiés assez hétéroclites. On rencontre dans ses lettres aussi bien Edmond Rostand que Léon Blum, Courteline que Lucien Guitry (qu'il appelle déjà : *mon vieux Louis XIV*, prévoyant sans doute les rôles de Sacha un demi-siècle plus tard). Il était enthousiaste d'Henry Bataille et de Courteline, il aimait Jules Lemaitre, ce réactionnaire, comme Faguet « ce fou intelligent » ; Jaurès certainement ; Barrès, à ses heures... L'univers parisien d'avant 1910 semble avoir été tout petit et assez cohérent, alors qu'il s'est depuis lors, divisé et compartimenté en espèces de nations qui s'ignorent les unes les autres. Les seuls points où notre homme soit intraitable, c'est le militarisme et le cléricalisme, disons même la religion. La *Correspondance* foisonne en pointes contre les catholiques, alors que le *Journal* cite Pascal à tout bout de champ. Il faut voir Jules Renard adjurant un ami de ne point se marier à l'église, se félicitant, comme maire, de célébrer des unions laïques, et déplorant sa propre tare d'avoir dû passer par les prêtres pour prendre femme ! Il faut le voir aussi morigénant les bellicistes, comme son cher Boulenger, (« Vous êtes brave, mais imaginez quelquefois la guerre, et vous qui détestiez les pauvres, essayez de voir un pauvre ! ») commentant les soubresauts de l'affaire Dreyfus où il prit le parti qu'on devine. « *J'étais antinationaliste par raison. Je le suis par dégoût. Oh! les sales bêtes!* » Ayant eu affaire au corps électoral d'une commune nivernaise, qui était alors d'esprit rétrograde, ayant été écœuré par la stupidité des curés, fermiers, valets de chambre », il finit par trouver que le « monde artiste » était tout de même le meilleur, le plus éclairé ou le plus tolérant. Il réservait à son journal intime les petites notes sur les scandales, les infamies, les ridicules des gens de lettres ; non pas tant pour se venger d'eux ou les mépriser, comme fit Sainte-Beuve dans ses *Poisons*, que pour amasser un trésor d'anecdotes, de reparties, de menus faits authentiques. Il aurait pu, s'il en avait eu le loisir, devenir un mémorialiste cocasse, à la façon de Viel-Castel ou de Tallemant des Réaux ; mais rien ne dit qu'il en eût le projet, même à longue échéance. Cet honnête homme était simplement passionné de vérité, et par suite de petites vérités.

Destinée dans l'ensemble à des confrères, la *Correspondance* n'a donc garde d'être aussi scandaleuse. Elle exprime au passage des admirations ferventes, très peu d'antipathies, pas de haines. Jules Renard, peut-être pour des raisons qui n'étaient pas exclusivement esthétiques, n'a jamais transigé sur Victor Hugo ; il se nourrissait de La Fontaine et de La Bruyère avec qui il se sentait des affinités, de Beaumarchais, de Voltaire, de Flaubert même. Mais tous ceux-là, c'étaient les ancêtres, peu gênants. Chez les contemporains (son préfacier lui-même le remarque) ses amitiés les plus chaudes étaient aussi les plus utiles. Celui que Rachilde appelait

le Paysan perverti, était aussi un paysan madré ; et il semble bien que certains liens se soient détendus à mesure que les services rendus étaient moins efficaces. De temps à autre, il regrettait ses succès de dramaturge c'étaient les bénéfices d'une prostitution qui l'empêchait de suivre sa carrière propre ; et il se repentait au fond de n'être plus le propriétaire provincial qu'il aurait eu la vocation de demeurer, pour servir la plèbe terrienne dont il était foncièrement, et aussi pour respirer à l'aise. On a rarement vu un plus bel exemple de déraciné conscient de son exil.

Chose curieuse, il n'a pas semblé découvrir son compatriote Romain Rolland qui avait pourtant débuté déjà, avec éclat, ni s'intéresser à un autre paysan du Centre, Charles-Louis Philippe à qui il reproche finement des attendrissements spécieux, de la sensiblerie. Il ne semble pas avoir connu Guillaumin. En revanche il patronne le bon Henri Bachelin qui n'est mort qu'en 1942 et qui resta son disciple dévoué tout en révérant Huysmans. A l'égard de ce dernier, Jules Renard, qui lui devait beaucoup, a été plutôt réticent ; il le trouvait énigmatique, inquiétant, et pas très bon écrivain ; il y eut peu d'atomes crochus entre celui qui écrivit *les Philippe* et l'autre qui écrivit *En rade*, cette saison surréaliste en paysannerie... S'il fallait dresser le bilan de ses amitiés, c'est Tristan Bernard qui figurerait en tête ; et l'on sait qu'il fut le propagandiste infatigable de Jules Renard, trente années durant après la disparition de celui-ci.

On comprend cette fidélité quand on a percé les diverses barrières que Renard lui-même a élevées pour se défendre de ses lecteurs. Cet agnostique chagrin, ce myope désolé de sa vue courte, ce bourreau de soi-même qui s'est barbouillé des plus sales couleurs, mérite d'être aimé malgré lui. Pour son œuvre, on sait qu'il l'a placée en fonds solides ; elle est parfaite en son genre, et ne semble pas devoir vieillir. Elle avait des ambitions limitées, elle les a donc satisfaites. Rien de plus adroit que la modestie. Jules Renard, quand il s'adresse à un ami, à Rostand par exemple dont il était un peu l'aîné, mais qui avait conquis, lui, le très grand public, lui parle comme un courtisan à un souverain. « J'ai la certitude d'occuper dans vos souvenirs une petite place spéciale... Je ne souhaite pas un admirateur de plus. Mais c'est toujours la même pauvreté de lecteurs. *La médiocrité me va de plus en plus.* » Voilà ce qu'il lui écrit en 1902. Son orgueil d'auteur ne se manifeste qu'en présence du public vulgaire dont au théâtre il est forcé d'être le fournisseur. « Quelles gueules, à cette répétition générale ! L'idée de montrer *Monsieur Vernet* à tous ces porcs m'est insupportable... Donnez-moi seulement 12 000 francs de rentes et je jure de ne plus écrire une ligne ! » Ces plaintes-là sont poussées devant un dramaturge, Alfred Athis. Elles sont certainement sincères.

Quant à ses grands principes littéraires, ils se réduisent à la simplicité, à la propriété, à la sobriété des mots. Une lettre de 1902 (à Marcel Boulenger) les expose : « *N'être pas assez clair, c'est être obscur*, etc... » Ailleurs il a souvent donné d'excellentes formules de sa petite esthétique. De presque toute la littérature on

peut dire que c'est trop long. « *Un doigt d'eau pure dans un dé à coudre de cristal...* » Mais l'humilité ou le doute reprenaient parfois le dessus : « *Parfois ce que j'écris me semble de la littérature de furet.* » C'est pour lui-même qu'il exprime ces opinions, qui sont négatives, ces sentiments, qui sont mélancoliques. N'oublions pas que dans son milieu naturel, Jules Renard ne trouvait aucun encouragement à la profession des lettres. On l'eût respecté davantage, s'il eût été vétérinaire, instituteur ou notaire au chef-lieu de canton. Sa mère, il le dit à quarante ans, l'appelait dédaigneusement « le ch...r d'encre ». Cette inadaptation sociale donne peut-être une des clés de son caractère. Il était en secret un transfuge de sa classe, donc, un peu envieux et surtout un peu timide. Tous ses examens de conscience servaient à lui expliquer les raisons de cette fâcheuse... diathèse, comme dirait un médecin. Il a dit parfois qu'il eût voulu paraître « un poète mort qui se regrette ». A sa façon, c'était un petit poète maudit.

Et sa discrétion cauteleuse n'empêche pas, bien au contraire, qu'on ne perçoive du pathétique dans sa destinée bourgeoise et que sa personne profonde ne soit très digne de sympathie. Il devrait apprendre à bien des écrivains qu'il faut toujours rester (c'est aussi un précepte de Gide) en-deçà de l'effet. Lisez ces phrases griffonnées très peu avant sa mort, à laquelle il assista comme à une scène de *Poil de carotte :* « *Marinette* (c'était sa femme) *pleure pour nous deux, et moi, je l'y aide un peu.* » Ou bien : « *J'entre dans les mauvaises nuits, en attendant la Nuit...* » Même cette affreuse angoisse, il a cru devoir la traduire avec esprit. On devine alors qu'un tel humour pincé, une ironie si dure, servaient de haire et de discipline à ce puritain mécréant.

André Thérive.

LA RUBRIQUE DU MOIS

ROMANCIERS ET ROMANCIÈRES

Bernard MINORET : *La Camarilla* (Plon).
Silvia MONFORT : *Le Droit chemin* (Julliard).
Françoise SAGAN : *Bonjour tristesse* (Julliard).
Roger VRIGNY : *Arban* (Gallimard).

Avec la régularité de la mousson, les romans déferlent dans notre vie littéraire deux fois par an : en automne et au printemps. Entre les deux vagues, il tend toutefois à s'établir une différence : les œuvres les plus originales et les plus fraîches, ou bien les plus adroites et les plus plaisantes sont publiées de préférence en automne. Au contraire, on publie au printemps les romanciers déjà chevronnés, ceux qui ont déjà connu des succès : disons ceux qui ont réussi à la première partie de leur baccalauréat. Ainsi cette année, nous venons de voir paraître des livres nouveaux de M. Jean-Louis Curtis, de M. Jean Cayrol, de M. Luc Estang, de M. Maurice Druon, de M. Hervé Bazin, de Mme Dominique Rolin et de bien d'autres. Promotion tellement nourrie qu'il nous faudra un peu de temps pour l'examiner. Et puisque la règle n'est pas absolue, nous voudrions nous borner aujourd'hui à trois premières œuvres : *Bonjour tristesse,* de Mlle Françoise Sagan ; *Arban* de M. Roger Vrigny ; *la Camarilla* de M. Bernard Minoret ; et Mme Silvia Monfort, qui en est, avec *le Droit chemin,* à son troisième livre ne nous en voudra pas si nous ne la classons pas dans la catégorie des vétérans. D'ailleurs ce bref voyage au pays du roman nous entraînera dans deux directions différentes : les œuvres de Mlle Sagan, de Mme Monfort et de M. Vrigny explorent toutes trois des provinces dont on peut chercher l'emplacement sur la carte du Tendre (ou du Cruel), tandis que le roman de M. Bernard Minoret veut nous entraîner au-delà, dans un de ces pays imaginaires où les jeux de l'amour sont plus ou moins troublés par ceux de cette espèce de hasard qu'on nomme la politique.

En lisant avec un plaisir constant *Bonjour tristesse* et *le Droit chemin,* on ne peut s'empêcher de se demander si nous n'assistons pas à une transformation importante de la littérature féminine : ce ne sont pas les qualités un peu molles de cœur et de sensibilité que la tradition accorde aux romancières qui font le charme et

le prix de ces livres, mais les qualités dures de l'intelligence et de l'impitoyable lucidité. En poussant un peu, on pourrait dire que la littérature féminine devient intelligente, et même plus intelligente ou intelligente d'une manière plus complète que la littérature des hommes. Dans les livres comme dans la réalité les femmes ne sont plus des objets, au sens où l'on disait « l'objet de ma flamme ». Elles luttent pour la vie, pour l'amour, pour le bonheur, et elles le font avec une redoutable pugnacité.

C'est évident dans le cas de Mlle Sagan : cette pugnacité est le sujet même du roman, et elle est d'autant plus remarquable que l'auteur a dix-neuf ans et son héroïne dix-sept. Le bonheur pour elle, ou du moins ce qu'elle appelle ainsi, c'est de continuer à vivre facilement avec son père, un don Juan à peine quadragénaire qui la traite en confidente et en camarade. C'est l'affection de ce père qui compte, sans qu'il soit question de faire entrer ici la psychanalyse, parce qu'elle lui ouvre la porte d'un monde d'une parfaite amoralité, le monde du plaisir. Elle découvre très vite pour elle-même le plaisir sexuel, et elle ne dédaigne pas les autres menus plaisirs, comme le whisky par exemple, d'une société dont le niveau de culture est bas et la moralité plus basse encore. La boisson, le spectacle de la liberté sexuelle des adultes, bientôt les contacts équivoques avec les garçons et l'expérience précoce : en somme Mlle Sagan nous peint une enfance soumise aux mêmes dangers et aux mêmes déchéances que l'enfance misérable de la zone, au décor près, qui est ici de villas luxueuses, de voitures américaines, de boîtes de nuit, comme si la société pourrissait de la même manière par les deux bouts.

La jeune Cécile de *Bonjour tristesse*, grandie trop vite, reste une enfant, et c'est sur le plan de l'enfance qu'elle sent d'abord le danger : quand la maîtresse de son père, forte d'une promesse de mariage, l'oblige à faire ses devoirs de vacances, à interrompre un flirt encore innocent, ou bien l'enferme dans sa chambre. Et elle construit avec machiavélisme, en utilisant les appétits, les désirs, la veulerie d'adultes qui sont loin d'avoir sa détermination et sa perspicacité, un grand jeu réel pour rejeter son père dans les bras d'une autre maîtresse et éliminer la gêneuse. Elle réussit au-delà de toute espérance, puisque celle-ci s'en va, désespérée, et meurt le soir même dans un accident de voiture qui est peut-être un suicide. La tristesse que Cécile salue dans le titre du roman et à la dernière page du livre, c'est le sentiment fait de vague regret, de remords plus vague encore qui l'envahit parfois, maintenant qu'elle est retournée à ses plaisirs, en pensant au drame. Mais cette tristesse, c'est peut-être aussi, sans qu'elle le sache, quelque chose de beaucoup plus profond, la saveur du néant, une tristesse venue de l'Ecclésiaste : c'est ce qu'il y a au fond du cynisme qui lui fait écrire d'une dame mûrissante : « A son âge, je paierai aussi des jeunes gens pour m'aimer parce que l'amour est la chose la plus douce et la plus vivante, la plus raisonnable », ou bien au moment du drame : « Mon père ferma les volets, prit une bouteille dans le frigidaire et deux verres. C'était le seul remède à notre portée ». Ainsi Mlle Sagan derrière sa très jeune héroïne, fraîche et cynique,

dresse l'ombre de ce qu'elle va devenir, une vieille femme imbibée d'alcool qui ne sort de sa demi-somnolence que pour se prêter sans illusions aux caresses des gigolos. Et s'il y a une chose qui ne sera jamais épargnée à Cécile, c'est la lucidité.

Le livre de Mlle Sagan est un récit mené tambour battant. *Le Droit chemin* est un roman bien plus compliqué, qui nous présente trois ou quatre personnages et place au centre une figure d'homme assez complexe. C'est simplifier à l'excès la figure de ce Georges, en effet, que de dire qu'il est un imbécile intelligent. Il est intelligent, bien sûr, de cette intelligence qui lui assure de brillants succès aux examens et même, mieux que cela, la domination d'une culture très réelle et très large. Mais il a un certain nombre de vues à priori, en particulier une vue à priori de lui-même. A l'opposé de l'ignorant qui ne sait que son âme, voici le savant qui sait tout, sauf son âme. Il en a une pourtant, mais parce qu'il ne le sait pas, il est maladroit avec les autres et avec lui-même, parfois étonné de souffrir en des régions de son monde intérieur dont il ne soupçonnait même pas l'existence. Et ce serait simplifier à l'excès également Solange, sa femme et son adversaire, que de dire qu'elle n'est qu'instinct. Elle est instinctive, certes, il y a quelque chose en elle qui veut ce qu'elle veut même quand elle ne le sait pas ; mais cet instinct peut aller aussi jusqu'à mimer l'intelligence, et jusqu'à élaborer des conduites assez compliquées. On voit la difficulté du roman pour la romancière : il faut s'accorder le droit dénié par M. Sartre de connaître les personnages infiniment mieux qu'ils ne se connaissent eux-mêmes, il faut montrer Georges titubant sur son droit chemin comme un aveugle ou un homme ivre. Il faut démonter soigneusement la mécanique de ces deux héros et aussi des deux autres personnages, Catherine et Rainer, pour que nous saisissions à l'avance leurs difficultés et en particulier, leur difficulté de communiquer entre eux. Mme Silvia Monfort a traité avec une souveraine maîtrise un certain nombre de dialogues, dialogues de muets parce que ces personnages ne se disent pas, dialogues de sourds parce qu'ils ne s'entendent pas : nous comprenons qu'ils passent très près l'un de l'autre, nous les entendons dire des choses qui pourraient les rapprocher si le partenaire ne les prenait pas à contre-sens, et nous comprenons aussi que ce contre-sens était inévitable... Il y a là un très grand art et une sorte d'intuition de la fatalité du silence et de la solitude qui vient du cœur.

Et qui est peut-être un des rares signes de la présence du cœur dans cette œuvre. Que Georges, dont la part de responsabilité est grande, s'en aille, muré dans sa vision de lui-même et peut-être dans son égoïsme d'homme, c'est sans doute une forme de châtiment. Mais nos jeunes romancières sont cruelles pour les femmes : les deux figures les plus nobles, celles qui unissent sensibilité, culture, intelligence, Anne chez Mlle Sagan et Catherine ici, sont toutes deux condamnées à l'échec. Et le seul triomphe, c'est celui des romancières précisément, impitoyables et lucides.

L'art de Mlle Sagan semble un art instinctif, mais il procède d'une science très précise des effets, des détails à noter et à mettre en

valeur : c'est peut-être l'instinct, mais doublé de l'instinct de la clarté. L'art de Mme Silvia Monfort n'est pas moins clair ni moins précis, bien au contraire : et il semble dominé par une souveraine intelligence. Je crois bien que l'économie de ce court roman est parfaite : il est à peu près impossible de sauter une phrase, ni peut-être même de déplacer un mot dans une phrase. Je regardais l'auteur cet hiver dans la pièce de M. Tennesse Williams, et j'admirais sa conscience et sa présence : Mme Silvia Monfort est toujours là, elle est toujours à ce qu'elle fait, même quand l'action éclaire un autre personnage, elle ne laisse rien au hasard, elle ne s'accorde pas une seconde de répit, et ainsi elle nous envoûte d'une manière continue, elle nous impose sa création. Il me semble qu'elle écrit de même, avec la même passion de la précision et de l'efficacité, la même rigueur, et elle impose de même l'œuvre qu'elle crée. Je crois qu'elle va jouer Penthésilée. Dans l'ordre du roman aussi, elle pourrait bien devenir la reine d'une littérature d'amazones.

Le charmant, le délicat roman de M. Roger Vrigny souffre un peu, bien sûr, du voisinage que je lui impose aujourd'hui. Ce qui borne notre admiration et notre estime dans le cas de nos romancières, c'est peut-être qu'il est impossible à propos de leurs histoires d'amour de prononcer le mot : tendresse. Et *Arban* est un roman de tendresse, de tendresse virile, discrètement pédérastique au sens propre du terme. C'est l'histoire d'une amitié entre un jeune homme de vingt-trois ans et un collégien de troisième, une amitié très profonde, passionnée chez le cadet, et chez l'aîné, le sentiment le plus vrai qu'il ait jamais connu et qu'il connaisse. Mais ils ne sentent tout à fait la profondeur de leur attachement qu'au moment où il est rompu par la sottise des autres, et ils ne se retrouvent en présence que pour rompre d'eux-mêmes ce qui les unit, comme s'ils savaient que la vie ne pourrait ensuite que les faire déchoir du haut point où leur passion les a portés.

M. Roger Vrigny n'a pas su ou pas voulu faire de sa mince intrigue un récit linéaire comme *Bonjour tristesse* ou comme le *Métrobate* de M. Maurice Pons, et il a peut-être eu tort : il y a dans son livre des complications inutiles, peut-être des pages superflues, alors que les dernières montrent bien que dans le récit direct, avec pudeur, avec réserve, l'auteur peut arriver à une très belle et très grande émotion. C'est un premier roman qui atteste de l'ambition, et une ambition bien sympathique, dans l'ordre du cœur et dans l'ordre de l'art. A une époque où pour parler d'amour, les jeunes romancières comme Mlle Sagan se donnent des airs de marquise de Merteuil en herbe, il n'est peut-être pas mauvais que les jeunes romanciers rêvent à quelque Hippolyte, « fier et même un peu farouche, charmant, jeune... » Ou alors, comme notre quatrième jeune écrivain, qu'ils choisissent une autre direction.

Point d'amour en effet dans l'agréable roman de M. Bernard Minoret, *la Camarilla*. Et bien que l'on y parle beaucoup d'échafaud et de conspiration, je ne crois pas non plus que ce soit un roman politique. Idées et situations politiques y perdent force

et réalité, en effet, du seul fait que M. Minoret a situé son livre dans un pays imaginaire. Le cas n'est pas rare depuis quelques années :, nous avons connu le pays imaginaire où se passent *les Grands Intérêts* de M. Gilbert Sigaux, et celui des *Certitudes équivoques*, le meilleur roman à mon sens de M. Pierre Fisson ; nous avons été entraînés sur *le Rivage des Syrtes*, puis dans le décor vaguement balto-allemand des *Fiancées sont froides;* en quelques jours, nous avons pu faire connaissance avec le pays de *la Ville épargnée* de Mme Elisabeth Porquerolles, avec celui des *Sargasses* de M. Mouloudji, et enfin avec celui de cette *Camavilla*. En littérature, le temps du monde fini, même géographiquement, ne commence pas encore. Et on rêve d'une étude, qui ne serait nullement futile, sur la géographie littéraire des pays imaginaires.

Il faudrait en faire l'histoire, en chercher les correspondances avec l'histoire des pays réels et l'histoire des libertés d'expression ; il faudrait étudier l'évolution de leur localisation approximative, celle de leurs constitutions politiques, en étudier la géographie proprement dite et peut-être la mettre en liaison avec la psychanalyse des créateurs-fondateurs ; alors seulement on pourrait se prononcer sur leur nécessité, à la fois littéraire et morale, et conclure enfin sur leur degré de réalité ou d'irréalité dans l'absolu.

A première vue d'ailleurs, la grande difficulté est de séparer en fait ces différentes questions. Historiquement, par exemple, à quoi correspond la création de pays imaginaires? Le classicisme ne s'en sert guère : quand La Fontaine écrit « Deux vrais amis vivaient au Monomotapa », d'une part il ne crée un pays imaginaire que pour pouvoir y placer quelque chose qui n'est pas de ce monde — l'amitié vraie — d'autre part, ce Monomotapa n'est pas tout à fait imaginaire puisque le nom désignait, paraît-il, un royaume cafre. Pendant des siècles, le pays imaginaire où l'on se plaît à situer les histoires que l'on n'a pas la permission ou l'audace de situer dans la société contemporaine réelle, c'est l'Antiquité, et, quand on veut faire montre d'originalité, quelque pays lointain que la commune ignorance de la géographie réduit à peu près à l'état de mythe : ainsi le pays du Persan de Montesquieu ou du Huron de Voltaire. A mesure que l'Antiquité se fige et que la géographie se précise, il devient de plus en plus difficile de se contenter de ces approximations, et il faut carrément se rejeter dans l'irréel, à la suite de quelque Gulliver. On s'oriente donc vers des régions du globe dont la géographie physique est *grosso modo* connue, mais dont la géographie politique est assez compliquée pour que l'on puisse sans trop d'invraisemblance y caser quelque royaume de fantaisie entre les frontières des États réels. Ainsi l'Amérique du Sud, ou l'Orient ; ainsi surtout l'Europe centrale. La conviction pour le lecteur français moyen que les sauvages commencent à Dijon, ou tout au plus, à Strasbourg, est si fermement enracinée qu'au-delà, disons de la Forêt-Noire, tout est permis. Les pays imaginaires d'Offenbach (l'opérette n'est pas d'un mince secours sur ce point), de Jules Lemaître, d'Abel Her-

mant et de tant d'autres ont un parfum prononcé d'Europe centrale : et cela n'est pas fini, puisque il me semble bien sentir le même parfum dans *les Mains sales* de M. Sartre comme chez M. Minoret (il y est question d'un canal de l'imaginaire Donga à la réelle Adriatique). Le rivage des Syrtes lui-même est adriatique et byzantin : bref, c'est de l'Est encore aujourd'hui que nous vient le mystère. Notons d'ailleurs qu'il peut y avoir ici un élargissement : les admirables *Chroniques martiennes* de M. Ray Bradbury nous montrent comment, le roman d'anticipation scientifique relayant l'utopie politique, la planète Mars peut offrir un accueil provisoire aux malheureux chassés de leurs pays imaginaires terrestres.

Mais enfin, pourquoi recourir au pays imaginaire? Jadis, cela s'expliquait par des raisons de prudence ou de convenance : la transposition était une manière élégante d'éviter la Bastille pour l'auteur ou l'incident diplomatique pour son pays. Aujourd'hui, cela n'a plus beaucoup de sens : la Bastille est prise, et M. Roger Peyrefitte a sonné le glas des ambassades. Au contraire, la littérature révolutionnaire, la littérature de gauche, bien loin de recourir au subterfuge du pays imaginaire s'installe dans la réalité la plus nue et la plus crue : elle exploite par exemple à chaud l'affaire Rosenberg. On pourrait presque faire un parallèle : la courageuse littérature de gauche s'accroche à la réalité immédiate ; la littérature bourgeoise, hantée par une mauvaise inconscience de classe, se rejette dans la vanité de l'imaginaire. Malheureusement, si la littérature de l'imaginaire est souvent trop sophistiquée, la littérature du réel est souvent trop simplifiée, et les œuvres inspirées par les Rosenberg sont plus près de la complainte de Fualdès que de la chanson de Roland. Le recours au pays imaginaire, c'est le recours à une liberté de parole nécessaire, même si elle est invoquée la plupart du temps par des gens qui n'ont plus rien à dire.

Prenons le pays imaginaire de M. Bernard Minoret : il est en Europe centrale, comme il est de tradition. Il est soumis à un régime de dictature avec alibi populaire qui tente de tenir la balance entre l'Occident et l'U. R. S. S. C'est le pays de Tito, dites-vous. Mais cette dictature existait déjà avant la guerre, elle est une séquelle préservée du fascisme, comme le régime de M. Franco ou mieux encore de M. Salazar. Disons que ce pays sans nom tient de la Yougoslavie et du Portugal. Pourquoi, dira-t-on à M. Minoret, avoir inventé le drame politique de cet état imaginaire alors que tant de drames politiques réels sollicitent la plume des romanciers bien intentionnés? Et je crois que M. Minoret répondra, et il aura raison : parce que pour assurer des conditions d'existence décentes à des héros semblables aux héros de Corneille, de Racine ou de Stendhal, il faut aujourd'hui leur inventer une patrie. Imaginons ce roman situé à grand renfort de détails réalistes dans la Yougoslavie de M. Tito : il versera aussitôt pour la plus grande part dans cette forme sordide de para-littérature à laquelle on accorde aujourd'hui des lettres de vulgarité sous le nom de documentaire. Et du même coup, on ne jugera plus *la*

Camarilla comme un roman, mais comme une prise de position pour ou contre la démocratie titiste, le mac carthysme et cent autres choses.

Ainsi M. Bernard Minoret ne fuit pas la réalité : il demande au contraire la permission de la rejoindre sur un plan tout intérieur. Son sujet, c'est le retour d'âge de la dictature : Andreï est au pouvoir depuis des années, il se fait vieux, son régime ne remplit plus tout à fait le corset de fer qu'il a imposé à son pays, et sa volonté de puissance préfère à l'ombre de la grandeur politique, la jeune proie féminine qui est à sa portée. Mais tous (sauf peut-être sa brave femme de présidente, venue tout droit des pays imaginaires de Labiche ou de Scribe) ne veulent voir en lui que le politique, ou le principe d'une politique, et le roman tient pour ainsi dire tout entier dans le combat entre la lucidité du dictateur et l'aveuglement de ceux qui veulent le soutenir aussi bien que de ceux qui le condamnent. Beau thème pour un premier roman : M. Bernard Minoret le traite en homme qui a de la culture, du goût, de l'intelligence, le sens de la langue et le sens de la narration adroite et attachante. Si cela reste un peu en l'air, si ces questions politiques nous laissent profondément indifférents, c'est sans doute que nous sommes gagnés par le mauvais goût du temps ou que l'auteur n'a pas tout à fait réussi à donner à ses héros l'épaisseur des héros de *la Chartreuse de Parme.* Mais à propos, Parme, est-ce un pays imaginaire? ou bien Parme-Stendhal (en joignant les deux noms comme on fait pour les stations de métro) est-ce une province très réelle au pays du roman?

ROBERT KANTERS.

LES ESSAIS

LEÇON DE BONHEUR EN VOYAGE

Mon ami Théo Léger me dit souvent que je suis le plus mauvais voyageur qu'il connaisse. Pendant des mois, nous avons joué ensemble à cache-cache à travers le Moyen-Orient, et à chaque fois que nous nous retrouvions, il me décrivait par le menu, et photographies à l'appui (tant il est vrai qu'on peut être à la fois un vrai poète et un bon photographe) tout ce que j'étais passé sans voir à Baalbek, à Palmyre, à Jérusalem, dont je revenais pourtant enchanté. Mon plaisir, sans doute, n'avait pas été le sien, et il parvenait à me faire honte. Mais j'ai hâte de faire lire

à Théo Léger le voyage en Italie de Jean Giono (1), où je soulignerai pour lui cette phrase, que je mettrais volontiers aussi en exergue à tout manuel pour voyageur novice ou chevronné : « Je ne suis pas venu ici pour connaître l'Italie, mais pour être heureux » C'est en effet une leçon de bonheur en voyage que nous donne ici, par un coup de maître, le poète si volontiers sédentaire de la Provence, leçon que pour ma part je me flatte d'avoir toujours suivie d'instinct à travers le monde.

Ainsi j'ai pu être heureux à Jérusalem, non pour m'être recueilli avec les foules pieuses internationales sur les trois ou quatre seuls tombeaux authentiques du Christ, mais parce que j'avais acheté pour quelques piastres un de ces petits tambourins d'ânier, faits d'une boîte de conserve peinte et de deux grelots et que je m'en suis allé, ce joujou à la main, à travers les rues de la vieille ville, parmi une foule de petits arabes, en une procession joyeuse dont je n'ai jamais compris le sens ; j'ai été heureux à Venise, plus que d'avoir visité les innombrables palais et musées, de ce qu'une amie vénitienne m'eût prêté, pour me promener, un chien magnifique, qui connaissait la ville mieux que moi, et qui me valait, à chaque carrefour, la sympathie des foules attroupées. Inversement, le seul mauvais souvenir que je rapporte du Brésil, un pays où nous avions été si spontanément adoptés, c'est celui de l'ascension que je m'imposai de faire au fameux Pain de Sucre de Rio et au cours de laquelle, il me fallut subir l'interminable supplice des téléphériques, parmi une foule de voyageurs du dimanche, faisant queue à chaque station. Je me jurai, ce jour-là, de ne plus jamais sacrifier au tourisme. Lorsqu'on lui affirme qu'il *faut absolument* voir ou faire quelque chose. Giono a le courage d'aller faire la sieste avec un roman policier.

On s'émerveille de voir avec quelle libre disposition d'esprit, le voyageur Giono se rend en Italie. La voiture qu'il utilise n'est pour lui qu' « une façon pratique « d'aller à pied et méprisant les autostrades et leurs ascètes du cent cinquante à l'heure, il préconise la construction de routes faites pour aller lentement. Au demeurant, l'Italie ne le tente guère : il resterait bien à la frontière, à bavarder avec les gendarmes, tant le séduit la tranquillité douillette du petit poste de douane, où ronfle un bon fourneau. L'azur du ciel italien, vanté par les compagnies de tourisme, il le déteste (« que de bleu sur la terre ! ») ; la peinture ? il n'y entend rien, comme la plupart des gens qui ne l'avouent pas. Venise, et tout ce que Venise représente : voyage de noces, gondoles, Wagner, Laurel et Hardy, festivals, bals costumés, rigolades à la Sodome et Gomorrhe, il en a horreur. Non, Giono est sans curiosité préconçue, il se trouve d'abord en Italie, plus dépaysé qu'à Pékin. Jamais il ne se laissera aller à une admiration de commande. Milan par exemple, avec sa chaleur et sa poussière, lui paraît la ville la plus désagréable de la terre ; le dôme à ses yeux ne vaut « pas un pet de lapin » ; il le trouve agaçant, avec toutes ses aiguilles. Sa première impression de Venise : « Comme un aveugle y serait

(1) Gallimard.

heureux ! » Le Lido lui paraît une plage semblable à toutes les plages. Par chance, il le découvrit par gros temps, ce qui lui évita le spectacle du pédalo et du pemmican ! Bologne, où il a eu froid, le laisse froid : il n'en retiendra que le monument aux morts « horrible, mais parfait » où le nom de chacun des morts est illustré par sa photographie. L'église Saint-Marc de Florence? C'est pour lui *chez Maxim's* en 1900, reconstitué par Cecil de Mile en technicolor !...

L'Italie donc, au cours de son voyage, Giono s'en moque un peu : ce qu'il est venu découvrir, ce sont les Italiens et la vie italienne. Sur le grand canal de Venise, il sait qu'on rencontre surtout des Allemands, des Anglais et des Chinois — aussi aime-t-il à se balader dans les endroits où ne vont ni les touristes, ni les esthètes, ni les historiens : au bistrot, dans les marchés, sur les placettes. Il se fait habitant des villes où il passe, il aime à s'entourer des braves gens qui lui rappellent son grand-père et sur le visage de qui il peut lire que demain il fera jour. En ce sens l'Italie l'émerveille ; avec bonheur il découvre le petit peuple d'Italie dont il se sent le frère prodigue — et sa curiosité dès lors, son intelligence des êtres et des choses est sans borne, parce qu'elle est sans contrainte. Il découvrira de sa fenêtre, les petites dactylos de Milan qui passent avec des pépilements d'oiseaux ; les curés à moteurs, ces « chauffeurs de Dieu » sur leur Vespa, comme des chaises percées faisant un bruit de guêpes ; il s'extasiera sur un magnifique percolateur, à Brescia, qui crache sa vapeur avec des hoquets de locomotive. Il a le sens des drames de la vie qutotidienne ; il faut l'entendre parler des petits amoureux de Venise, voués à chaque départ de Vaporetto, à de continuelles séparations définitives ; des « Robespierres sympathiques » qui discourent sur les places ; des gamins que leurs mères envoient acheter un hecto de fromage râpé ; des ménagères de Venise qui font comme tout le monde du bouilli de mouton le jeudi, du bouilli de bœuf le dimanche, mais qui s'en vont faire leur marché à la godille, le regard fier, un peu hautain et qui s'annoncent d'un beau cri rauque, en tournant le coin d'un canal. Dans les églises, Giono repère tout de suite parmi les fidèles, celle qui demande à la Madone « les gentillesses de son Jules » et celui dont la cravate est le premier outil ; il juge les élégants de Florence qui se font le personnage de leur chapeau, le barbier qui essaye de repasser le faux billet de mille lires. Il ne manquera pas, au passage, le chauffeur de car qui demande à son coiffeur une ondulation « en coup de vent », ni la vieille marchande de photographies pornographiques, ni la mariée de village dont le vent découvre les bas rouges.

Tout ce peuple, Giono le comprend avec une sympathie immédiate et définitive. Rien ne lui échappe. L'Italie, peut-il écrire, est un pays où il n'y a pas de fantômes.

Il s'y trouve cependant quelques ombres que Giono poursuit en chemin. Celle d'Angelo, d'abord, son hussard, qu'il a vu passer à cheval sous les arcades de Turin et qui l'accompagne dans son voyage. De Bergame, par exemple, Giono déclare : « Voilà un endroit rêvé pour mon hussard ! » Il sait très bien ce qu'Angelo

pourra faire dans certaines villes et cela crée entre elles et lui des liens affectifs étroits. Il y a l'ombre de Stendhal aussi, que Giono découvre à la terrasse du café Pedrocchi. Il passe devant, sans oser s'arrêter, mais cette rencontre romanesque lui cause quelques minutes de bonheur intense, pour lesquelles il eût bien fait tout le voyage. Il y a surtout l'ombre de Machiavel que Giono traque en Italie. Il a croisé Machiavel sur la route d'Imala, alors qu'à cheval il sortait de Florence. Il le suit à travers des chemins bordés de chênes sombres, il le suit le long des quais de l'Arno déserts, à sept heures du soir ; Giono est heureux de le surprendre là, en dehors de tout moment historique, alors que Machiavel ne songe qu'à vivre et à être heureux. Il ne l'entend prononcer aucun de ces mots fameux sur l'éducation des princes, ni sur les barbares qu'il faut chasser d'Italie : il l'entend dire les mots simples de tous les jours : « J'ai la colique », « je t'aime », « ce type est un salaud ». Il ne le voit pas s'entretenir avec des ministres ou des princes, mais avec les cordonniers, avec les épiciers pleins de bon sens que Giono lui-même a rencontrés dans la ville.

On comprend que Giono ait été heureux en Italie, même si le canal du Mincio n'est pas couvert de cygnes, comme la serpentine de Hyde Park — même si la friture qu'on lui sert y est exécrable et que sa pipe même soit triste à la fin de certains repas. Mais nous, pendant ce voyage, nous avons la joie d'une découverte supplémentaire, celle d'un personnage merveilleux, bien vivant, lui, Jean Giono lui-même, qui nous livre les secrets de son bonheur. Dans un petit bistrot de Venise, nous le voyons manger des crevettes frittes, comme les lui préparait sa mère dans sa jeunesse ; nous le voyons, fuyant le palais Vendramini et la Ca d'Oro, entrer en cachette dans des maisons particulières, aux larges escaliers de pierre, aux paliers encombrés de paniers de légumes ; nous le voyons faire quelques heures de lecture sous les saules, au bord de l'Arno, ce charmant torrent, pas plus fleuve que le chat n'est tigre, puis, évoquer, devant la Madone de Stéphano, à Vérone, les prairies du mont Viso, lorsqu'il les découvrit, soldat de vingt ans, en mangeant son casse-croûte pendant la halte. Nous le voyons, tout au long des jours, flâner, fouiner dans la vie italienne, échanger des recettes avec les ménagères, discuter les mérites d'un percolateur, se colleter avec un hôtelier cireur de bottes, bavarder toute la nuit sur la place Saint-Marc avec le garçon de café du Florian ; le jour, il joue à acheter des palais et des villas, la nuit il s'endort tout habillé dans une mauvaise chambre, tenté d'ajouter sur sa couverture le poids de ses souliers ; tantôt il est aux prises avec un coiffeur, avec un guide, avec un clou dans son soulier, tantôt il reste en contemplation devant deux petits Chardin découverts au musée des Offices ; au hasard du voyage il évoquera aussi bien des scènes sanglantes de la révolution italienne que le souvenir de ce Bergamasque de Manosque qui gobait des grenouilles vivantes en jouant aux échecs avec André Gide. Toujours naturel, spontané, pétillant, Giono nous émerveille à lui tout seul, plus que tous ses amis d'un jour rencontrés en Italie et il nous en dit plus en vérité sur lui-même que sur son voyage. C'est

qu'il n'a voulu rivaliser ni avec les guides touristiques, ni avec Chateaubriand pour les descriptions de l'Émilie au crépuscule — et si, enthousiasmés par la lecture de son livre, nous courions en Italie, nous n'y verrions rien, sans doute, de ce qu'y a vu Giono. Mais du moins nous aura-t-il appris que l'intérêt d'un voyage en Italie, ce peut être parfois, d'abord, le voyageur.

MAURICE PONS.

FRANCIS JOURDAIN
JOURS D'ALARME

Des souvenirs? Non. Francis Jourdain n'est pas un chroniqueur du passé, ni de l'époque de sa jeunesse, ni du temps de l'occupation, qui sont pourtant les deux décors dans lesquels son « vieil homme » se meut. « Le souvenir a ceci de commun avec l'œuvre d'art, fait-il remarquer, qu'il est proprement indescriptible. » Mais pour autant, Francis Jourdain n'est pas non plus un recréateur du passé, où il s'enfermerait comme dans un paradis retrouvé. Il y aurait dans cette attitude une résignation, un repliement sur soi qui sont à l'opposé de son caractère. Le passé, écrit-il, doit « aider le présent à tisser l'avenir. » Toute l'originalité de *Jours d'Alarme* est dans cette phrase. Originalité de construction, car dans ces pages se mêlent inextricablement de très lointaines réminiscences, qui nous rendent tout à coup présents Degas, Fargue ou Zola, et des colères très précises qui nous transportent en pleine actualité. Originalité de pensée aussi. Mais il n'est pas facile de parler avec exactitude de Francis Jourdain. Peut-être parce que sa définition tient dans le choix constant qu'il fait de l'indéfinissable sur le définissable. Il est pour l'avenir contre le passé, pour l'optimisme contre le pessimisme, pour l'émotion contre la raison et, si paradoxal que cela puisse paraître, pour l'objectivité contre le subjectivisme. Peu importe d'ailleurs qu'aux yeux des logiciens, il semble se contredire. Son attitude est de générosité et de risques en face de toutes les formes de la défense de soi, qu'il s'agisse de l'égoïsme de l'artiste, réfugié sur la colline de l'esthétisme, ou de la fausse assurance du penseur qui mobilise la pensée non pas tant pour découvrir la vérité que pour protéger son confort. En un mot, Francis Jourdain est un « partisan » de la vie, comme il le dit lui-même, contre tous ceux, créateurs d'œuvres, théoriciens, solitaires de toutes sortes, qui annexent cette vie à leur profit. On comprend dès lors que la rue soit le seul univers où il respire librement, rue versatile, contradictoire, qui émeut ou qui met en colère. Paris a trouvé en lui un nouveau poète. On pourrait presque dire une sorte de Daumier.

(Éd. Corrêa.) GEORGES PIROUÉ.

HENRY MULLER
SIX PAS EN ARRIÈRE

Comme tant d'autres, Henry Muller a voulu retrouver son temps d'enfance et d'adolescence parfaitement conscient de « la satisfaction égoïste » aussi bien que de « l'obscure volonté de se continuer » qu'implique le fait de se raconter.

Ces souvenirs n'ont toutefois pas le ton consciemment ou inconsciemment avantageux qui se rencontre parfois chez les écrivains. Délivrés sur le mode mineur, ils s'enveloppent de cette sorte d'humour qui n'appuie pas, je dirais presque un humour lointain. A maints tournants l'émotion y affleure avec la discrétion la plus naturelle.

A travers l'anecdote, qu'elle soit du temps de la nurse anglaise, du temps du collège ou de celui de la caserne, apparaît ce que gardent toujours d'ambigu, de flottant, les sentiments de l'enfance et de l'adolescence quand *la fragilité et la plénitude des choses ne sont pas encore apparentes* quand le temps lui-même n'a pas encore toute sa consistance. Je retrouve aussi chez Henry Muller ce sentiment que l'on ressent si fort d'avoir vécu journellement dans le début d'une vie avec des êtres, fût-ce même de sa famille dont la meilleure part vous a échappé, qui meurent avec leur secret ou que plus jamais on ne doit retrouver. Tel ce maître d'études, ancien officier de la marine marchande, porteur d'une grande barbe si cruellement berné par de jeunes rhetoriciens auxquels il déclara : « C'est fini entre nous, restez où vous êtes, laissez-moi où je suis. » Et Henry Muller d'ajouter : « *J'aurais aimé le revoir plus tard, mais c'est ainsi, on ne rencontre plus jamais dans la vie les surveillants que l'on a eu au temps de son adolescence.* »

Éblouissements, révélations traversent ces pages. On y rencontre aussi des portraits qui ne prétendent pas à cerner leurs personnages leur laissant, plutôt, une marge d'inconnu et l'aura du souvenir. « *Cet ouvrage*, avoue Henry Muller, *n'a voulu être que l'une parmi ces inscriptions que nous trouvons au hasard de nos randonnées gravée, sur la pierre des vieux monuments, ou sur l'écorce des arbres sans âge.* »

(Éd. de La Table Ronde.) JEAN FOLLAIN.

MAURICE SACHS

TABLEAU DES MŒURS DE CE TEMPS

Libre, vivant dans Paris ou plus exactement en plein cœur de la vie parisienne, ce qui n'est pas tout à fait la même chose, sachant où était la vogue et probablement courant après elle, Maurice Sachs n'a écrit que des livres qui ne valaient pas lourd et, je crois, sans grand succès. Car le succès volontiers se dérobe à qui le cherche et l'écrivain véritable écrit selon son cœur, non selon son temps. Après un certain délai, Maurice Sachs semble l'avoir compris. Il a pris du recul. Pris ses distances. Une première retraite, un premier retour sur lui-même ont abouti à son *Sabbat* qui était écrit comme on écrivait au XVIIIe siècle. Une seconde retraite (pire : la captivité) l'a fait reculer encore et cette fois jusqu'à La Bruyère. A Hambourg, il écrit ce *Tableau des mœurs de ce temps*, suite de portraits. Gens du monde, bourgeois, écrivains, commerçants, antiquaires, professeurs. Il y en a ainsi trois cent soixante-huit. C'est trop, d'ailleurs. Mais on serait bien en peine de préciser où est le superflu. Beaucoup de ces portraits sont excellents. Presque tous sont bien.

(Éd. Gallimard.) FÉLICIEN MARCEAU.

MARCEL JOUHANDEAU

CONFIDENCES

« A mesure qu'on a plus d'esprit, disait Pascal, on trouve qu'il y a plus d'esprits originaux. » Ainsi Jouhandeau, regardant ceux qui l'entourent, discerne de toutes parts des personnages et des destins singuliers. Dans une petite ville sans histoires il sait voir *Chaminadour*.

C'est ici de Guéret qu'il parle. Et aussi de son enfance, des séjours qu'il faisait alors à Limoges, de sa mère, de lui-même. Il évoque ce milieu provincial, borné et clos dont il est sorti, et dont il a fait *un monde*. Pour s'être servi d'eux, ses compatriotes ne lui ont pas pardonné. Il ne les a pas trahis cependant, sensible qu'il fut toujours à ce qu'une existence humaine, si modeste ou décriée fût-elle, pouvait recéler de secrète grandeur. Il y a dans ce livre, comme dans tous les siens, des mots, des traits, des figures qu'on n'oublie pas, une émotion sans complaisance, un style d'une concision admirable. D'autres ont écrit quarante volumes qui méritent l'estime, mais où on chercherait vainement une seule page parfaite. Le grand écrivain se reconnaît à ce qu'on trouve chez lui, çà et là, la perfection : on la rencontre chez Jouhandeau.

(Éd. Gallimard.) José Cabanis.

KLÉBER HAEDENS

UNE HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

Du *Serment de Strasbourg* à Maurice Sachs, la littérature française entière est passée en revue, dans un livre qui ne languit jamais. Ne pas cesser de captiver en parlant à leur place, et autant qu'il faut, des Troubadours n'est pas le fait du premier venu. Suivant l'ordre chronologique auquel il cède si habilement qu'on l'oublie, Kléber Haedens ne se lasse pas d'évoquer et de raconter, avec verve, bonne humeur, et parti pris : ce n'est pas une galerie d'ancêtres morts qu'il présente. Tous ses portraits vivent, mais on sent dans chacun la main de l'auteur. Il est injuste pour Rousseau et pour Pascal, *ce raisonneur illuminé*, pour Hugo et pour Zola, *illisible*. Il a des admirations qu'on peut ne pas partager. Mais le titre même du livre était clair : ce n'est pas une histoire objective qu'on promettait.

Il n'importe. On a déjà trop de manuels qui font un même sort à Baudelaire et à Béranger, et qui dégoûteraient, s'il était possible, de l'art d'écrire. C'est ici une histoire passionnée qui nous est contée. Lorsque Kléber Haedens parle de ce qu'il aime, Molière ou Laclos, il est éblouissant. Qu'on lise aussi avec attention les trois pages consacrées à Lamartine, qui n'est cependant pas de ses préférés : on ne peut faire mieux. Voici un livre qui à la fois excite l'esprit, et repose des cours pesants. On y trouve un intelligent amour des lettres, et un style à la mesure d'un si grand sujet. Car cette histoire de la littérature française est *aussi* un modèle d'écriture, et une œuvre d'art.

(Éd. Gallimard.) J. C.

LES ROMANS

PAUL MORAND
HÉCATE ET SES CHIENS

Hécate, c'est Clotilde, une Française vivant à Tanger, où se lie à elle le narrateur. Cette liaison s'ébauche et va son train, d'abord, le plus banalement du monde. Mais à mesure que ce sage amant s'attache davantage à une maîtresse dont il prend la réserve pour quelque froideur, il devine, pressent en elle un secret, une zone d'ombre qui limite leur accord sensuel et, à quelques signes visibles, à quelques demi-aveux, comprend que l'érotisme de Clotilde n'est pas de ceux que comble un amour « naturel ». Il n'en faut pas plus pour que cet amour du narrateur se mue en une passion obsédante et obsédée, suivant l'éternel mécanisme qui fait naître cette passion d'un désir contrarié, insatisfait ou mal partagé. Et comme, ici, l'amour-passion n'est pas une « sublimation » abstraite du désir, comme il a ses racines dans l'érotisme le moins (ou le plus...) équivoque, il aboutit inéluctablement à une connivence, à une complicité dans le « vice » d'abord sournoise puis avérée — jusqu'à la révolte de l'amant, jusqu'à sa fuite.

Certains bons juges, je sais bien, font grief à Paul Morand d'avoir traité le sujet de ce livre singulier de la manière la plus elliptique qui soit. Si ce qui est *suggéré* dans *Hécate et ses chiens* égale ou dépasse en audace la plupart des postulats de la littérature amoureuse ou libertine, rien n'y est dit, nommé avec la précision que redoutent et réprouvent les censeurs. Il y a là une manière de tour de force car, d'ailleurs, l'écriture de ce livre a la netteté et sa composition la pureté linéaire d'un roman du XVIIIe.

En somme, les juges dont je parle reprochent à Paul Morand de n'avoir pas écrit le livre qu'il n'a pas voulu écrire — sans voir assez peut-être qu'écrire ce livre eût été une entreprise différente et moins celle d'un romancier que d'un psychanalyste ou de l'auteur de cette étude sur *le Mécanisme des déviations sexuelles* que le narrateur trouve dans les bagages d'une ancienne « victime » de sa maîtresse.

Le « cas » de celle-ci pouvait justifier l'intérêt d'un Stekel, d'un Reik — ou d'un spécialiste de cette littérature qu'on dit érotique, qui n'est souvent que pornographique. Ce n'est pas lui, ce « cas », qu'a voulu traiter Paul Morand. Le véritable sujet d'*Hécate et ses chiens*, c'est bien plutôt l'incommunicabilité qui naît entre deux êtres dès lors que l'auteur se confond pour eux avec un érotisme inassouvi et sans assouvissement possible — car le « vice », la « perversité », fussent-ils admis comme une complicité, séparent toujours davantage ceux-là qui voudraient s'unir en elle, les rejetant sans cesse à une solitude plus profonde. L'*homo eroticus* est le solitaire-type, qu'il accepte ou non cette solitude, qu'il y trouve ou non son miel. Et

l'homme qui dit « je » dans *Hécate et ses chiens* n'est pas de ceux qui s'accommodent de cette loi...

Il resterait peut-être à parler de la forme de ce livre. Dans son étincelante sobriété d'épure, elle me paraît coïncider parfaitement au projet de l'auteur. Quel plus sûr éloge en faire?

(Flammarion.) CLAUDE ELSEN.

ANDRÉ DHOTEL
LE MAITRE DE PENSION

Il y a deux livres dans ce livre : le premier s'arrête au seuil du dernier chapitre, et c'est un beau livre. Mais lorsque commence la véritable histoire de M. Romeyre, le héros du roman, André Dhôtel s'efface devant un Maurice Leblanc, un Conan Doyle ressuscités, la clarté en moins.

Ce roman qui se veut mystérieux aurait gagné à le rester. Peut-être n'aurait-on pas tout compris. On pouvait du moins se dire que la vie non plus n'est pas logique.

Cette duplicité du roman n'est que le reflet d'un art ambigu au moment même où il est le plus émouvant. André Dhôtel, dans *le Maître de pension*, est tenté à la fois par une atmosphère qui n'est pas seulement celle d'un paysage, mais celle d'une vie, et par une sympathie tournée vers les choses comme vers les êtres. La campagne champenoise est suggérée comme à travers une légère brume où la lande, les chiens de berger, les chevaux, les meules qui brûlent prennent tout à coup des dimensions fantastiques. On ne sait plus s'il s'agit de la lande, du monde, ou d'un autre monde. Un homme étrange dont on devine mal les traits, qui a par moments une beauté diabolique, commande à un domaine, à un village où les méchancetés, les mesquineries, les bavardages de la vie quotidienne empruntent au soir l'ombre de l'irréel. Et les deux chiens gigantesques, le loup solitaire, que sont-ils sinon la grande peur des forces secrètes de la terre et des hommes?

En fait et c'est là que le mystère d'André Dhôtel prend toute sa valeur, ce roman est animé d'une profonde sympathie humaine. Les gens du village, les petits assistés qui travaillent au domaine ont des conversations sans fin, inintelligibles souvent même pour eux. Mais la solitude de Romeyre s'allie à la solitude de jeunes garçons abandonnés de tous sans espoir, comme Romeyre ou comme telle jeune femme qu'elle s'appelle Blanche, Louise ou Geneviève : tous sont déçus, tous sont au soir d'une vie où l'amour est fragile et éphémère, comme sont fragiles et éphémères les amours enfantines d'Annie et de Michael. Michael c'est Romeyre jeune, Annie c'est Blanche autrefois, et le même destin les attend. Quand ils se quittent sans promesse, sans projet, ils font confiance au monde. Ils croient comme Romeyre à cette île mystérieuse, qui est peut-être le bonheur et qu'ils n'atteindront jamais parce qu'elle n'existe pas. André Dhôtel a le goût du romanesque et il le refuse souvent, mais c'est pour mieux révéler le romanesque inimitable de la vie.

(Éd. Grasset) JEAN-BERNARD RAIMOND.

MAURICE BOISSAIS
LE GOUT DU PÉCHÉ

Revenu sur les lieux de son enfance, à l'occasion de la mort de son oncle, le héros évoque les souvenirs de sa jeunesse, empreinte par une sévère éducation protestante, et en entreprend le récit.

Parmi toutes les formes du roman, Maurice Boissais a choisi l'une des plus usées. *Le Lys dans la vallée*, de Balzac, maints livres contemporains comme *la Statue de sel*, de Memmi et *les Raisins verts* de Pierre-Henri Simon, où le héros s'identifie à l'auteur, dépeignant ainsi son personnage en ressuscitant son histoire. Un tel sujet exige un style de narrateur, style qui préfère l'exactitude du récit à la recherche des images, et impose la nécessité de rester sobre sans être pauvre.

Maurice Boissais a évité ces deux écueils : Son sujet est original, si la présentation en est fade; et l'on retrouve dans son style la coquetterie des conteurs, qui est de dissimuler la profusion des idées sous des allures d'économie.

Dans son étude des caractères, l'auteur s'est abstenu de toute nuance, de toute complexité : les deux frères du héros figurent, l'un le démon tentateur, l'autre, l'ange gardien.

Bref, la critique discrète du puritanisme, le style précis du narrateur, l'analyse volontairement schématique font du *Goût du péché* un roman sans « temps mort » mais qui manque peut-être de sensibilité, d'où vient qu'il plaît sans émouvoir, et de cette vigueur contenue sur laquelle on juge les grands talents.

(Éd. Julliard.) JEAN-RENÉ HUGUENIN.

MOHAMMED DIB
L'INCENDIE

L'Incendie est l'histoire d'une grève et, pis encore, d'une grève de fellahs. En termes occidentaux, c'est un roman social doublé d'un roman paysan. Mohammed Dib le sait-il? Certainement oui, mais il n'a rien de plus pressé, dès qu'il se met à raconter, que de l'oublier. Ce n'est pas l'arbre qui l'intéresse, mais la graine d'où l'arbre sortira. Son domaine est celui des profondeurs de l'inconscient : l'âme d'un enfant et l'âme collective d'un groupe humain. Son désir est d'être grossier et lent comme tous ses personnages. Il ne veut entendre que de vagues rumeurs d'éveil. Rien n'est plus beau que de le voir s'émouvoir sourdement au gré du rythme des saisons et de la mutation des corps, réagir comme une bête aveugle au choc des événements, suivre dans son cheminement timide, la pensée maladroite et tâtonnante de ses frères paysans. Il a le temps, il est patient, il a le droit de se tromper, presque d'être vaincu : la vie est de son côté. Il regarde le grain de moutarde germer.

De cette extrême humilité, il ressort que pas un instant on ne songe à Mohammed Dib écrivain. Il est si bien mêlé au peuple dont il parle qu'on hésite presque à lui attribuer les mérites de son œuvre. Ce sont ses personnages qui, semble-t-il, lui ont appris à parler, longuement, tortueusement, avec de grands détours craintifs et respectueux devant l'obstacle. Pas une fois non plus on ne se pose

de questions qui concernent la politique. Nous sommes en deçà, là où les idées ne sont encore que des souffrances, des frémissements charnels. Finalement, on s'aperçoit que, si l'on voulait définir Mohammed Dib, c'est à une sorte de médecin qu'il faudrait le comparer. Sa sociologie est une manière de biologie, avec tout ce que cette science a de plus humain que les autres, de plus profondément optimiste.

(Éd. du Seuil.) G. P.

PHAM VAN KY
CELUI QUI RÈGNERA

On reprocherait volontiers à ce livre une sorte d'ambiguïté, de malaise grinçant comme celui qu'excite à la longue un interminable morceau pour violon double-corde, si ce double registre ne constituait pas le sujet même, l'originalité de l'œuvre — et du style.

« Celui qui règnera » (le conteur de l'histoire) est le descendant le moins contestable de la race la plus ataviquement vietnamienne. « Ma vie n'a pas eu de commencement, dit-il : j'ai toujours existé, soit dans le rêve de mes ancêtres, soit dans l'air de mon pays. » La prédiction d'un géomancien, faite jadis à son grand-père, a garanti sa future suzeraineté. Et le Dragon sait que sa famille poussa jusqu'au suicide inclus la dévotion à l'accomplissement de cette prophétie ! Il a fallu ruser avec le destin, tromper la mort même. S'il règne, il sera le fruit (le plus beau) de cet effort indigène, ancestral, millénaire, auquel esprits et divinités de la terre élue auront prêté le soleil qui mûrit. Mais voici que le héros marqué de la fortune a été « formé à l'école de l'Occident ». Aussitôt libre de ses actions, après le sacrifice délibéré de son père et de sa mère, aux yeux des « fils du Dragon » et des « neveux des fées » il agit comme le symbole même et l'âme diabolique de la révolution. Premier paradoxe.

Une lutte s'ensuit entre ce *monstre* promis à la couronne et les représentants de la sacro-sainte tradition (« Nous vivons dans la crainte des Esprits, affirment ces derniers... Nous observons la hiérarchie des puissants et des humbles... Nous honorons les quatre classes dans l'ordre consacré... Par-dessus eux, nous vénérons l'Empereur, père et mère du peuple, qui, *seul*, nomme et révoque les génies »). Celui qui doit régner n'a qu'un bien petit nombre de disciples. N'importe ! il poursuit sa tâche, qui est avant tout une œuvre de rationalisation, la substitution à une dictature superstitieuse et tabou d'un ordre enfin *politique*, au sens le moins partisan, mais le plus technique et humain du mot. Sur un plan pratique et à l'échelle sociale, c'est un rêve analogue à celui du chevalier Hans dans l'*Ondine* de Giraudoux : purger la terre de ces divinités incomplètement célestes qui doublent chacun de nos actes ainsi qu'une ombre pesante, et nous empêchent d'être nous-mêmes. « Si je n'ai pas supprimé entièrement pour nous l'intermédiaire des génies, confie-t-il à l'un de ses derniers apôtres, c'est qu'il reste un mensonge que vous ignorez. Mais le mensonge touche déjà de plus près à l'homme. Désormais, nous nous affronterons d'homme à homme. Et nous pourrons parler de charité, de violence, de pureté, sans évoquer les

esprits célestes, ni la mémoire des morts. Et nous cultiverons la terre sans tombeaux. »

Sans doute, en donnant ces assauts, en se livrant coûte que coûte aux réalisations bienfaisantes qui lui valaient autant de scandales, n'avait-il en vue que le bonheur de ses frères. Mais le bonheur des petits-neveux du Dragon ne se construit pas avec des matériaux cartésiens. Son *mensonge* résidait dans la croyance à l'avènement d'une telle félicité en dehors des traditions qui constituent la race, cette race à laquelle il appartenait lui-même. C'est le second paradoxe. Celui qui consiste pour le héros à douter de son message le plus profond, sous l'influence du plus lointain atavisme. Paradoxe déchirant quand, vers la fin de l'histoire, on apprend l'existence d'une prédiction opposée à celle du géomancien, celle d'un pauvre devin mutilé, dont le silence laissait entendre assez que celui sur lequel on fondait tant d'espoirs ne règnerait pas. Et, de fait, on vient l'arrêter, au moment même de son premier triomphe, l'inauguration de la *noria*. Misère et grandeur...

On comprend alors toute la portée de ces quelques lignes du prologue, adressées aux Occidentaux : « A chaque pas, vous marchez sur notre histoire... vous soulevez une poussière de cendres et de sang séché, vous tombez dans des pièges invisibles, vous profanez des signes évidents... (Nos géomanciens, eux) ne s'employaient qu'à déceler des indices secrets. C'est en leur nom que je m'adresse à vous. Vous me lirez peut-être à moitié. Mais si vous me suiviez jusqu'au bout, je vous aimerais davantage. »

Il faut en effet suivre jusqu'au bout M. Pham Van Ky dans les méandres de cet admirable conte. Il faut plus encore le relire afin de se pénétrer d'un lyrisme qui doit à l'Occident toute sa force de persuasion, à la poésie asiatique la vibration sonore ete nvoûtante de ses images.

(Éd. Grasset.) Clément Borgal.

DOMINIQUE AUBIER

VIVE CE QU'ON RACONTE

Le lecteur est le héros le plus surprenant de ce roman court mais vif. Il endosse de force la livrée qu'on lui a préparée, celle du mari résigné aux caprices d'une épouse — l'auteur — imaginative et décidée. Dominique Aubier lui raconte, en effet, une histoire d'accident d'automobile dont une des deux victimes lui rappelle un célèbre torero qu'elle a connu naguère. Constamment les souvenirs du torero, de ses attitudes, de ses victoires, de ses éventrements, interfèrent avec les détails de l'anecdote. Il lui faut supporter ces sautes de vent, ces incidentes tauromachiques qui n'ont, apparemment, aucun rapport de nécessité avec le sujet. Il n'a droit à aucun des égards qu'il est d'usage de prendre avec un lecteur étranger, avec un public à vaincre, pour qui l'on compose son récit, choisit ses impressions. Il subit cette désinvolture, d'abord avec patience, et finalement avec plaisir.

Car l'auteur est le second héros, bien sympathique, de ce roman dont les personnages, tout compte fait, demeurent des silhouettes, et bientôt des cadavres. Elle est là, devant sa maison ultra-moderne

au bord de la Méditerranée, en plein soleil. Elle arrose ses fleurs au moment où surgit le sosie du torero accompagné d'une petite ondine à demi nue, ainsi que la grande Cadillac blanche qui, tout à l'heure rompant ses freins, les ensevelira dans le sable de la plage. On la voit avertir son mari, éloigner ses jeunes enfants, accueillir les gendarmes, les curieux, le lendemain le loueur de l'auto et les parents de la jeune fille, et le surlendemain la grue qui permettra de dégager les corps. Elle est le premier témoin de ce fait divers, un témoin agissant. Elle en serait le narrateur scrupuleux, n'était cette obsession de la ressemblance de la victime avec le torero qui égare sans cesse son récit vers le sable de l'arène et le prestige de la muleta.

On ne peut plus, aujourd'hui, reparler de courses de taureaux sans évoquer le Hemingway de *le Soleil se lève aussi* et de *Mort dans l'après-midi*. Les furtives allusions de Dominique Aubier dans ce domaine manquent de cette immobilité dans le mouvement, de cette éternité frénétique qui trament la tragédie et la fatalité ibériques. En revanche, la familiarité du style, son manque d'apprêt, opposé à la cruauté précise des images, traduit un tremblement, une hésitation devant l'homme et son existence, qui rappelle, avec des moyens encore un peu scolaires, la façon bouleversante dont l'écrivain américain a, le premier, d'intuition, introduit la contingence dans le roman. Pourquoi le torero n'eût-il pas été la victime? Et pourquoi son sosie, entrevu vivant et debout au côté de sa petite amie, l'espace d'une apparition, n'eût-il pas été le torero? La fragilité des destins n'a d'égale que la fragilité des apparences et de la mémoire. Toute la tension de l'ouvrage réside dans la sensation quasi douloureuse de cette ambiguïté.

Soudain, c'est la panne. Au moment même où le lecteur se demande ce qui va sortir de cet imbroglio, l'auteur, la plume en l'air dans son cabinet de travail parisien, se le demande aussi. Elle a cette franchise, mais la rend provocante en nous le disant. Elle sort donc de son appartement pour prendre l'air après sa page d'écriture, mais aussi pour chercher un grutier, un vrai, dont elle a besoin pour soulever cette auto qui emprisonne le couple anéanti depuis trois jours, et surtout pour s'évader de ses visions pestilentielles. Elle prend le lecteur à témoin que, si ce n'est pas drôle pour lui qui lit le livre en deux heures, c'est pire pour elle qui vit avec ces charognes depuis des semaines, dans l'air confiné de son bureau. On lui concède l'intermède de sa rencontre avec le grutier sur les quais de la Seine, et tout s'arrange bien. Mais on lui demande de ne pas recommencer.

On est pris par les qualités du récit, dépris par les incommodités de la composition. On accepte *Vive ce qu'on raconte* pour ce que c'est : un caprice de femme heureuse et sensible, écrit non sans talent, non sans de réelles trouvailles qui installent d'emblée la communication. Point n'était besoin de cette prise à partie. Le lecteur attend de cette profuse conteuse encore à ses débuts un roman qu'il puisse lire sans changer de registre, et sans perdre la bonne opinion qu'il a de lui-même.

(Éd. du Seuil.) SERGE DUMARTIN.

CLAUDE-ANTOINE CICCIONE
ASSUNTA PARLE

Voilà un bien étrange roman, et qui exige du critique qu'il se débarrasse de ses mauvaises habitudes de vouloir tout comprendre. Car il est certains livres, que nous entreprenons comme des mots croisés; et d'autres, qui viennent à nous, peut-être aussi mystérieux que les premiers; mais dont le mystère colle à la peau des personnages. En fait, il s'agit bien de vivre avec Assunta, de l'aimer ou de la haïr; surtout ne pas rester indifférent. Sinon abandonner le roman; car on n'y trouve guère de ces paroles profondes et oraculaires; de ces méditations ambitieuses qui s'efforcent d'embraser l'univers. La principale vérité que nous livre au visage C.-A. Ciccione, est de dimension charnelle; le désir ou l'impuissance, l'amour ou la jalousie. « Asssunta parle », et raconte très simplement sa vie peu exemplaire. Née parmi les taudis de la banlieue romaine, martyrisée par sa famille, elle fait connaissance d'une cartomancienne ruinée et d'un piètre chanteur de charme, Amadio, dont elle s'éprend, et qui l'introduit dans le milieu du music-hall. « Il avait quarante ans, et ce n'était plus qu'une pauvre marionnette, si maigre — une vraie lame de couteau — et si laid que je m'étonne encore d'avoir pu être troublée par lui. » Elle chante dans les petits théâtres, avec un modeste succès. Amadio est arrêté par la police. Assunta tombe peu à peu dans l'indifférence; elle prête son corps à un plaisir qui lui reste étranger, ou si fugace, à des hommes qui seulement la convoitent. Soudain reprise par la volonté de vivre, elle se prostitue à l'impresario qui pourra lui donner le succès en échange. Alors, c'est la gloire. Une femme, Isabella Dori, dont nous ne saurons jamais le vrai visage, prend Assunta sous sa coupe. Elle devient la plus grande actrice italienne; mais sa vie, dans la demi-prison qu'est la maison d'Isabella, lui pèse. Elle se révolte : accepte la proposition du prince Ghiatti. Puis c'est la guerre, et l'exil à Naples. Une nouvelle crise de prostration. Une nouvelle révolte. « C'étaient les mêmes bruits que la veille, et l'avant-veille... Tous mes rêves étaient morts... Je ne pouvais plus rester couchée. J'ai passé ma robe. Il me semblait que je mettais un siècle à le faire. Je suis sortie en courant. J'ai couru jusqu'au village. Mes seins ballottaient hors la robe. Il me semblait que je devenais folle. Je pensais que je ne pourrais jamais rien donner à l'homme que j'aimais, ni moi, ni mon corps... Je croisais des gens. J'entrais dans le village. Je courais toujours. Et tout à coup je fus sur une place remplie de camions. Il y avait des cageots pleins de canards vivants qui criaient, qui criaient, à me faire perdre la tête. Je m'étais arrêtée de courir... Il y avait des groupes de femmes, les commerçants étaient sur le pas de leur porte. Tout le monde me regardait. Alors, dans ma robe déchirée qui laissait voir mes seins nus, face à tous ces regards braqués sur moi, je me suis mise à crier, le plus fort possible, pour couvrir les cris des canards, pour que tout les monde m'entende, pour que tout le monde sache que l'homme que j'aimais ne m'aimait pas, que l'homme que j'aimais n'avait pas voulu me posséder, que jamais un homme ne m'avait possédée, qu'aucun homme ne m'avait aimé ni n'avait voulu de mon amour. » Assunta garde, en dépit d'elle et du monde, sa fierté; contre son père

qui la bat; contre Amadio qui l'initie aux plaisirs des sens; contre Isabelle qui l'emprisonne; contre le prince qui l'entretient après qu'elle ait quitté le théâtre, « Il peut me mépriser, lui aussi, maintenant, comme les autres. Et vous pouvez me mépriser, mais vous ne m'humilierez jamais, aucun de vous » (*Les Exilés* — James Joyce). Cette fierté est la ligne intérieure qui justifie le caractère d'Assunta. Mais l'explique-t-il? Non, car c'est davantage un tempérament qu'une attitude. En cela très proche des héroïnes romantiques, elle se laisse aller à la vie, plus qu'elle n'y va. Elle souffre d'être seule et mal aimée. Alors elle crie, parce qu'elle a mal. Sa voix est l'écho de toute l'Italie, bruyante, colorée, terriblement réelle, avec sa foule, ses rues grouillantes, ses trattorias et ses marchands d'un peu d'illusion. Cette voix nous transmet d'autant mieux l'intensité, qu'Assunta, acceptée nulle part, chante en poète — la seule chose qui importe — et la poésie, qui transcende le réalisme, atteint finalement au réel. Ce roman se termine sur une note d'espoir. « Je me remettrais à faire du théâtre. On m'avait sûrement oubliée. Ce serait dur. Il faudrait repartir à zéro. Ma façon de chanter, de jouer, avait dû se démoder depuis le temps. Les directeurs ne me feraient pas confiance. Je n'avais pas d'argent pour me débrouiller toute seule. Il allait falloir que je me bagarre. Ça me stimulait, cette idée. Je voulais retrouver le public. »

Le style terne, un peu disparate, se rapproche d'Alberto Moravia (celui de la *Belle Romaine* » et des *Indifférents*), dont nous sentons très nettement la bonne ou mauvaise influence; il se plie aux nécessités du récit. On sent que l'auteur travaille sur le réel. Telle situation qu'il a dû voir, ou éprouver. Claude-Antoine Ciccione se contente de la transposer sur le plan du roman. Or, et c'est la réussite d'*Assunta parle*, nous cessons de croire au roman pour assister à la réalité.

(Éd. La Table Ronde.) JEAN-EDERN HALLIER.

LA POÉSIE

D'UNE CONDITION POÉTIQUE

Tout se passe comme si l'homme de 1954 n'avait qu'une ambition : faire le point de ses paroxysmes, arriver à quelque compromis avec lui-même, limiter les risques que comporte son pouvoir. Entre l'audace — qui lui vaut, à peu de frais, empoisonner le quart de l'Océan Pacifique — et la peur — qui lui dit que la fin du monde est son pain quotidien : un plat bien ordinaire — il lui faut choisir un équilibre médiocre, peut-être ennuyeux, à coup sûr blessant pour son orgueil. Survivre, n'est-ce pas se faire violence et ne vivre qu'à moitié? Il n'admet pas d'idoles ; la science devient de plus en plus synonyme de pulvérisation par la science. Le citoyen planétaire pourra répéter cette pensée de Paul Valéry, écrite en 1910 : « La défaite me désole mais la victoire me sup-

prime. » Avoir raison, quelle usurpation ! Être libre, quel anachronisme ! Ne pas croire absolument, ne pas être totalement : tel est le patrimoine d'un siècle qui a pour le moins démontré à l'homme sa fragilité et resserré, à force de les écarter démesurément — nous sommes à jamais dans l'ère du paradoxe — ses propres limites. Si les icones pourrissent, les iconaclasties ne connaissent point de sort meilleur. Le nihiliste de demain — que dis-je? de ce soir même — tient dans sa poche de quoi raser Paris, et un peu plus : de Compiègne à Orléans. Trop facile, le suicide ! Le doute mine aujourd'hui le désespoir comme il a miné naguère le scientisme, le déterminisme, toute direction imposée à l'homme. Ces vieilles valeurs-là, autant que celles de la foi et de la raison, s'émoussent comme de simples crayons dont la pointe est usée. Nous sommes si terriblement mûrs, et mûres nos angoisses, et mûrs nos dégoûts, à en devenir confortables !

Ballottés entre l'acceptation molle et le refus, tout aussi mou, de notre existence, *nous ne voulons pas de solutions* ; chacune d'elles nous paraît partiale, même la simple hygiène de l'esprit qu'est une prise de conscience quotidienne. Sens de la précarité, lucidité à tout prix, disponibilité extrême : n'est-ce déjà pas un aveu de grandeur à rebours? Pas de promesses de notre part, sinon celle-ci : l'inertie d'être nous forcera toujours — curieux respect pour ce qui forme notre mémoire — à reculer devant l'anéantissement collectif. Pour faire plaisir à nos père et mère, nous donnerons bien à notre chère planète, si récidiviste soit-elle, une chance de plus ! Et pas de promesses de la part des autres : on nous a assez trompés depuis Pythagore, Platon, tous ceux qui nous ont organisés, éclairés, faits ce que nous sommes. Les vérités nous ont menti. « Même si c'est vrai, c'est faux », dit Henri Michaux.

Seules peuvent encore nous séduire les activités qui à aucun moment ne nous ont rien promis, qui ne nous ont confirmé dans aucune de nos habitudes ou qui — étrangères à quelque aspect connu de nous-mêmes que ce soit — se révèlent sans secours pour nous. De ces activités-là, la poésie *est* la plus inutile : elle n'explique rien, elle ne sert à rien, et la plus gratuite : on ne prend pas la peine de l'interdire quand on interdit jusqu'au rire, jusqu'à la pensée. L'homme menacé, désespérant de se trouver un sens et, à la fois, dédaigneux du sens qu'il pourrait se donner, se tourne pourtant avec quelque ivresse vers ce qui n'a jamais été qu'un mensonge avoué et suprême : la poésie.

La poésie, dégagée de certaines de ses conventions, est — doit être — une remise en cause de l'homme. Par la poésie, je me vois autre, je me sais autre, je me fais autre. Une poésie à ce point exigeante, s'il est impossible de la définir, s'il faut que sa définition demeure impossible, exclut néanmoins certaines caractéristiques qui jusqu'à présent la rendaient sensoriellement et rationnellement accessible à un nombre d'individus, *de la même façon*. Qu'ils aient pu, en des termes identiques, se mettre d'accord sur elle, milite déjà contre elle.

La poésie, aujourd'hui, *n'est plus* une traduction en vers de vérités admises, ni une représentation de données acceptées.

Photographier une fleur bleue ou un soupir afin d'imiter la fleur bleue et le soupir n'est pas faire acte de poésie. User de rimes ou de rythmes pour imposer plus facilement ce qui est acquis d'avance, ce n'est guère que mâcher, pour qui est trop paresseux, ses aliments habituels. Une poésie qui n'est que moyen (quelle que fût la perfection d'une telle machine) est condamnée désormais, car un moyen reste toujours perfectible et modernisable. Une poésie qui transporte telle nécessité politique, telle formule de science, qui se contente de dire : « Vive Napoléon Ier », « A bas Napoléon III » ou « J'écris ton nom partout Liberté », meurt avant les Napoléon et les Libertés en question. La poésie qui n'est qu'appui n'est que béquille. La poésie du connu a des concurrents plus efficaces qu'elle ; la poésie qui sert, sert mal et n'est pas poésie. L'essence de la poésie se situe dans un système irréductible d'approximations qui, sans rien prouver, parvient, à coups d'images, à changer la nature de l'homme, à le précipiter dans un engrenage de métamorphoses d'où l'univers même sort altéré, recommencé, régénéré.

La poésie est d'abord un *continuum*, un mouvement né avant l'expression par quoi on veut la fixer, et qui se perpétue au-delà des limites de cette expression. Le seul critère possible d'une telle poésie est son *pouvoir de prolongement.* C'est dire que l'image est affaire de concepts et non de mots particuliers. Le cheval aurait pu s'appeler « arbre », l'arbre « fleuve » et le fleuve de quelque nom inconnu. L'image marque une transition entre l'abstrait et le concret, et ne nous satisfait que si elle comble de mystère ce passage. Ainsi, « le vert paradis des amours enfantines ». Ainsi la plénitude absurde de cette image de Saint-John Perse : « les fleurs s'achevaient en des cris de perruches ». Là, pas de servitude linguistique ; pas non plus de ces télescopages surréalistes (le parapluie marié à la machine à écrire, la langouste dans le trombone) qui, physiques à l'extrême, ne laissent pas de place au mystère.

L'image répond à deux conditions contradictoires : elle est irremplaçable en ses moindres composants, — comme l'alexandrin chez Racine — et elle est on ne peut plus remplaçable dans l'ensemble constitué de ses composants : elle est à la fois non-perfectible, et traduisible à l'infini ; on ne doit pas pouvoir l'exprimer mieux, mais d'autres termes peuvent en saisir la signification. « Aboli bibelot d'inanité sonore » est sans doute un vers à première vue irremplaçable ; il ne l'est que par le jeu, l'artifice ; il demeure stérile. En revanche, on peut traduire — par le mot, mais aussi par le pinceau, ou par le violon — « les fleurs s'achevaient en des cris de perruches », qui deviendrait, par exemple : « les orchidées se terminaient en cris d'oiseaux ». Cela peut se dire de dix autres façons, dans dix autres langues. L'image n'est valable que si elle recèle assez de surprise immédiatement apprivoisable : la révélation, pour être absolue, contient en elle de quoi s'imposer sans peine. Au moment même où elle semble surgir d'un univers insoupçonné, on l'accepte comme une vérité de tout temps, qu'on a un peu honte de découvrir si tard. C'est là sa façon d'être vraie.

Si l'image ainsi perçue peut susciter telle symphonie, tel ta-

bleau, telle effervescence illimitée, c'est que la sensibilité artistique moderne n'est plus compartimentable. La poésie, enfin restituée à sa fonction — il faudrait dire à sa pluralité — cosmique, ne peut être qu'une synthèse. Pour survivre à notre siècle trop prodigue en richesses, (le saugrenu de la poésie dite moderne il y a encore dix ans est bien en deçà de ce que nous offre la science ; les monstres de la poésie ne sont qu'agneaux à côté des monstres de Bikini) elle se doit de n'offrir rien moins qu'une philosophie et une métaphysique. Il lui faut chanter, raisonner, déraisonner, déniaiser, reniaiser à la fois : si je n'y trouve pas l'aphorisme digne de Lao-Tsé ou l'équation einsteinienne, c'est quelle ne m'est rien. Sa gratuité extrême suppose aussi un engagement constant, pour l'homme, contre l'homme, malgré l'homme. Inutile mais irrécusable, sans conséquence mais fatale, invisible, mais inévitable, elle est folie et science.

Le poème ne doit plus être tributaire de sa forme, ce que depuis la Renaissance on n'a cessé d'exiger de lui. Là où Pascal rejoint Rimbaud, Montaigne Villon, et Bossuet Mallarmé, les Boileau n'ont pas le droit de parole. *En poésie, le minimum commence après le maximum de la forme.* Qu'est alors le poème, par rapport à la poésie? Il n'y a de poème que d'aventure totale : en plus du thème (mais l'amour, la mort, la haine, le mystère même qui justifie l'emploi du langage au-delà de son utilité immédiate sont-ils à proprement parler des thèmes?) un art poétique ; il parle de soi, il se juge au fur et à mesure qu'il naît, il se détruit pour renaître de sa propre analyse ; il *est* enfin le poète : il suscite la chair et vit de sang. Celui qui écrit, ce qu'il écrit, ce avec quoi il écrit forment une trinité désormais indissoluble. Un poème reste incomplet s'il n'est pas comme le poumon même du poète ; s'il ne proclame pas sa souffrance à se détacher de la masse informe du verbe qu'il a pour objet de définir, mot après mot ; s'il ne transforme en même temps fleuves, montagnes, océans, planètes. Le poème qui n'effectue pas une métamorphose de l'univers, de l'homme, de la poésie en général, n'est qu'écriture, ou traduction d'une vérité qui lui est étrangère. Le poème marque une coupe, une halte instantanée dans le flux incessant qu'est le sentiment de la poésie. Sous une forme extérieure admise (sonnet, vers blanc, texte automatique, prose) il est la préfiguration rigoureuse d'un monde encore inexistant et auquel il donne naissance, à la fois entonnoir pour tout le flux qui le précède et tremplin pour tout le flux qui repart dès que son dernier mot est écrit.

Le poème vient d'ailleurs. Il change la planète, il me change, il se change, alors même qu'il demeure inaltérable. Il ne peut être que cela : phénomène naturel et loi.

Le poème change la planète? Baudelaire, conscient de ses sortilèges, projetait l'homme sur son habitacle, et celui-ci sur l'homme, domestiquant un cosmos à jamais mystérieux et proche. Pour lui, « le ciel et la terre ont un bel air de fête », l'œil est « doux comme la lune », les « rêves flottants sont pleins de colibris ». Rimbaud supprime obstacles et hiérarchies, dans une vision toute d'audace et d'absurdité : « le paradis des orages d'effondre ». Humaniser

l'univers, déshumaniser l'homme et les unir dans un même soulèvement verbal, tel est le propos de Saint-John Perse : « Le monde est comme une pirogue, qui,t ournant et tournant, ne sait plus si le vent voulait rire ou pleurer », « Tous les chemins du monde nous mangent dans la main ». De nos jours, un Georges Schehadé fait de la rivière un affluent de l'aorte, du jardin un être déçu comme le réfugié à qui on refuse un passeport : « Une montagne où les troupeaux parlent avec le froid. »

Le poème se change? Être indépendant qui appartient aux trois règnes de la nature, il parle pour lui-même, comme si le poète n'avait pas *ipso facto* droit de vie et de mort sur lui. Cette liberté du merveilleux, il nous l'impose si bien que nous en sommes abasourdis et déjà tout consentants. Rimbaud a laissé son poème lui dicter ses étranges vérités : « Des fleurs d'encre crachant des pollens en virgule », « Tout se fit ombre et aquarium ardent ». Chez Saint-John Perse, aussi, le poème s'installe en vainqueur, quadrupède sacré qui régne sur l'homme : « L'écume aux lèvres du poète comme un lait de coraux ». « Où sont les livres au sérail, où sont les livres dans leurs niches? », demande le poète devenu à son tour l'animal de luxe de son langage. Georges Schehadé cède à une non-logique incompréhensible mais tout de suite chaleureuse : « L'aube était la première femme humaine ». Il faut, de nos jours, que le poète *aussi* soit acceptable au poème.

Le poème me change? Baudelaire en désespère avec ravissement : « Laissez, laissez mon cœur s'enivrer d'un *mensonge.* » Rimbaud sait, plus que quiconque, que si l'art est une supercherie, l'homme est une supercherie encore plus flagrante : « Quelle vie ! La vraie vie est absente. » « J'écrivais des absences », avoue-t-il, et c'est là un pauvre et superbe compromis. La même métamorphose du poète par le poème s'opère en Saint-John Perse, de qui le « cœur » est « visité d'une étrange voyelle », sous un « ciel pareil à la colère poétique ». Du seul fait qu'il écrit, Pierre Jean Jouve se sait *récrit* ; l'art justifie tout et détruit tout ; en proie aux « instabilités profondes du Divers », et à la « beauté comme une folle d'harmonie », il n'écrit que « pour le vide des cieux », car « l'art seul illustre le vent. » Cette lutte inextricable, Henri Michaux en est conscient à chaque syllabe ; il se dit volontiers victime du verbe (cet infusoire, cet insecte vénéneux, ce reptile, ce diplodocus, ce mammouth) : « Je ne laisse pas un mot dans son sens ni même dans sa forme », « Ah ! écrire, écrire sans jamais rien accrocher. »

Baudelaire, Rimbaud, Saint-John Perse, Jouve, Michaux, Schehadé... Qui prétendrait encore que la poésie ne va pas au-delà de ce que les mots signifient en-dedans d'eux-mêmes et en dehors d'eux, là où nous échappant, ils grandissent et nous multiplient en même temps? L'engagement, en poésie, (et non à travers la poésie) conduit à une liberté de l'homme qui dépasse l'humain palpable et ne s'arrête qu'aux limites mêmes de l'entendement. La richesse de cette contradiction peut suffire à justifier notre existence et à excuser notre survie.

ALAIN BOSQUET.

LES LETTRES ÉTRANGÈRES

HEINRICH BÖLL.

La nouvelle littérature allemande reste étroitement liée à l'événement : le nazisme, la guerre de 1939, la catastrophe de 1945. Elle cherche moins à dépasser ces problèmes qu'à les approfondir en les définissant. Si Heinrich Böll, nouveau venu aux lettres dans la génération d'après guerre, a trouvé d'emblée un écho dans le public, c'est qu'il a su donner un ton personnel à ce qui préoccupe son peuple.

On aurait pourtant tort de se représenter l'Allemagne actuelle d'après sa littérature : celle-ci est noire, défaitiste, désespérée alors que le pays est animé d'une activité frénétique et d'une espérance sans bornes. Cela vient de ce que les écrivains réagissent aux problèmes moraux avec une sensibilité bien plus vive que leurs compatriotes. Cela vient aussi qu'il y a toujours un décalage entre l'actualité et les œuvres nées de cette actualité : d'où la vanité de vouloir écrire des œuvres « actuelles » destinées à être sans cesse en retard sur l'événement.

Mais cette vanité fascine les écrivains d'aujourd'hui. Heinrich Böll, dont deux livres viennent d'être simultanément traduits en français, *Rentrez chez vous Bogner!* (1) et *le Train était à l'heure* (2), étudie deux des conséquences de la défaite : conséquence morale dans le premier livre, romanesque dans le second.

Rentrez chez vous Bogner! raconte la désunion d'un couple par suite de la pauvreté, de l'absence d'un foyer et de la présence angoissante des ruines. Le récit se compose d'une suite de monologues intérieurs alternés de Bogner et de sa femme. L'auteur s'est compliqué la tâche en choisissant un personnage aussi falot que Bogner, qui était déjà un raté et un ivrogne avant la guerre : la catastrophe de 1945 n'a fait qu'aggraver son cas. On s'évertue à éprouver pour lui autre chose qu'un sentiment de charité chrétienne : Heinrich Böll arrive pourtant à la fin du livre à susciter en nous une sorte de sympathie active pour ce pitoyable bonhomme. Voilà un tour de force qui tient à la générosité de l'auteur, à son âme chaleureuse et à son sens profond de l'humanité.

Le Train était à l'heure, dû à l'alerte traduction de Colette Audry, récit moins ambitieux que le précédent dont la banalité navrante décourage le lecteur, soutient l'intérêt sans faiblir. Il traite le thème classique, souvent utilisé dans le roman et sur la scène, du rendez-vous avec la mort. On n'échappe pas à son destin : c'est même en croyant le fuir qu'on va se jeter dans la gueule du loup.

Dans le train de permissionnaires qui le ramène sur le front russe, André a la révélation de sa mort prochaine « je ne veux pas

(1) Éd. du Seuil. (2) Éd. Denoël.

mourir, s'écrie-t-il, et le pire est que je vais mourir... bientôt. » Ce bientôt empoisonne chacune des heures qui lui restent à vivre. Persuadé de la défaite allemande, libre de toute attache sentimentale, fasciné par sa propre mort, il s'abandonne à son destin. Fataliste, il pourrait dire comme Egmont « l'homme s'imagine orienter sa vie alors que, du plus intime de lui-même, il est appelé par son destin, sans qu'il puisse se prémunir contre cette attirance. » Comme Egmont, il se sent emporté vers l'inconnu « par un attelage mythique que fouettent les Esprits invisibles » et accepte son sort avec passivité.

L'attelage mythique dans ce roman, c'est le compartiment d'un train de permissionnaires qui traverse l'Allemagne et la Pologne avec une inexorable lenteur. Ce train, instrument du destin, se transforme en réalité poétique et les compagnons de voyage d'André, un sous-officier désespéré d'être trompé et abandonné par sa femme, un soldat qui souffre d'une idée fixe de souillure, figurent ces personnages funèbres et désolés qui escortent le héros désigné vers le lieu de sa mort. Il n'est point jusqu'à la petite prostituée polonaise, dont il s'éprend et qui s'éprend de lui, qui ne devienne réalité mythique : symbole de l'alliance éternelle de l'amour et de la mort. Elle essaie de le faire déserter, mais la voiture qui les conduit vers les partisans polonais est bombardée alors qu'elle entre dans la ville de Stryi, ville au nom étrange qui avait sonné à l'oreille d'André comme le lieu où il devait trouver la mort.

La jeune littérature allemande veut être coupée de toutes ses racines : humanisme, sentiments traditionnels, attachement à la patrie, à la religion et à l'État. D'où son nihilisme et sa désespérance. Le succès de Heinrich Böll vient peut-être de ce que, lui du moins, n'a pas coupé les racines : outre ses dons d'écrivain, il a une foi catholique des plus vives et une vénération pour le romantisme. *Le Train était à l'heure*, récit dramatique, dépouillé, réel et symbolique et conduit vers une fin nécessaire, s'incrit dans une tradition qui commence avec le Sturm und Drang.

MARCEL SCHNEIDER.

LE THÉATRE

SOUVENIRS DE LA CAVERNE ENCHANTÉE

Pourquoi le livre de M. Pierre-Aimé Touchard (1) paraît-il aux uns une médecine assez violente mais salutaire, aux autres un intolérable poison et à tout le monde quelque chose d'assez brûlant? — M. Touchard n'est certes pas le premier administrateur qui écrive sur la Comédie-Française, ni même le premier qui eût

(1) *Six années de Comédie Française, Mémoires d'un Administrateur* (Éd. du Seuil).

écrit sur le vif. Et Dieu sait si ce vif est souvent écorché ! — A certains égards le *Journal* de Claretie, par exemple, est plus dur, plus impitoyable. (Au vrai, M. Touchard n'est jamais impitoyable : on sent toujours ce qu'il y a en lui d'humain, de charitable et de vulnérable, — cela précisément qu'on pardonne le moins, et qui ne pardonne pas.) Mais le *Journal* de Claretie, qui vient seulement d'être publié, n'est plus qu'un document historique : les coups échangés entre les morts sont évidemment amortis. M. Touchard, lui, n'a pas prudemment attendu que nous soyons tous morts ; il n'a même pas attendu une heure pour découvrir ce qu'il avait sur le cœur. Première différence. — Deuxième différence : Claretie — comme d'autres — était, au plus haut degré, un homme du milieu. Je veux dire : académicien, ami personnel de Delcassé et du prince de Galles..., etc., — bref, un homme contre qui un Comité, même lesté de Mounet-Sully, faisait difficilement le poids. M. Touchard se qualifie quelque part de paysan du Danube, ce qui est une boutade. Mais enfin, il n'est entré à la Comédie-Française qu'avec lui-même, tout comme d'ailleurs il en est sorti. C'est toujours le plus difficile. Mais aussi, quelle légèreté et quelle liberté !

J'ai dit que M. Touchard nous découvre ce qu'il a sur le cœur. Et ce qu'il a sur le cœur, c'est un grand amour, — j'allais écrire « malheureux », et ce ne serait ni juste ni vrai : un amour tourmenté. Car il y eut beaucoup de bonheur dans cet amour, non seulement pour M. Touchard, mais pour la Comédie-Française et pour nous tous. Nous savions quelle suite et quelles conjonctures de bonheurs avaient été ces « six années » pour une Comédie qui revenait de loin. Que la direction d'un intellectuel qui apportait dans cette maison vénérable, avec ses idées d'esthéticien, la révolution, il est vrai digérée, du Cartel, que cette direction eût été une réussite financière presque sans précédent, voilà qui n'est pas le moins étonnant. M. Touchard n'en fut pas le dernier étonné. Enfin, il allait s'élancer. D'abord, il respira. Du moins il le crut ; eut à peine le temps de le croire, car c'est à ce moment précis qu'il sentit qu'on commençait de l'étouffer.

L'histoire de ce combat souterrain et sous-marin est évidemment ce qui excitera le plus le lecteur. Pour moi, le réconfort, la grande merveille, c'est qu'à travers tant de coups échangés, parmi tant de lacets, de poisons, de poignards, de flèches et de trappes, malgré ces étranglements et ces rançonnements dans l'ombre de la caverne, ce qui l'emporte, ce qui domine et qui triomphe, c'est l'enchantement. L'enchantement de la grotte de Prospero. Au point que pour l'enchanteur-enchanté, le théâtre finit par n'être plus vraiment le théâtre que dans ces lambris et dans ce répertoire, sur ce plateau avec ces comédiens, bref dans le courant de cette tradition illustre. Et cela aussi étonne d'abord. On pourrait penser qu'un indépendant comme M. Touchard eût été plus à l'aise dans un lieu de création dramatique plus humble et plus libre, dans un théâtre qui n'eût pas été « le seul où l'entrée des artistes s'appelât : Administration ». Cet « envoûtement » — le mot est de l'envoûté lucide — révèle toute la puissance du

philtre. On peut craindre — ou espérer — que M. Touchard n'en soit jamais guéri. Et chez la cruelle elle-même, de quelle nostalgie?...

Le livre qui aide à voir clair pourrait aider aussi à réformer. Je ne crois pas beaucoup au système démocratique en art. D'autant moins que le régime de la Comédie-Française est, comme beaucoup d'autres, une fausse démocratie. C'est le Conseil des Dix, c'est la République de Venise. Pour elle, je balancerais, je l'avoue, entre la démocratie véritable et le despotisme éclairé.

Quant à l'aventure de M. Touchard, non seulement elle le dépasse lui-même, mais elle dépasse le théâtre. Homme de la libération, M. Touchard était lié par un contrat qui a duré beaucoup plus longtemps que nos illusions révolutionnaires ; il demeurait comme un témoin, un survivant déplacé dans une société retournée à ses habitudes, dont toutes ne sont pas bonnes. Au fond, si la Comédie-Française est quelque chose de beaucoup plus glorieux, encore prestigieux, émouvant qu'un théâtre, c'est qu'elle est un peu une image de la France : grandeurs et misères. Grandeurs dans ce que, spirituellement, essentiellement, elle est ; misères dans les institutions et les hommes.

Yves Florenne.

LES BALLETS SOVIÉTIQUES

Seul un petit nombre de privilégiés (les corps de ballet de l'Opéra et de l'Opéra-Comique, et quelques amateurs de danse, invités à une répétition) ont pu apercevoir ce qu'auraient été les représentations des ballets soviétiques. Il serait injuste de vouloir les juger sur cette répétition de travail, alors que les interprètes n'avaient pas revêtu leurs costumes de scène et que les décors n'étaient pas encore en place — à part quelques éléments qui parurent d'une facture fort conventionnelle. Le troisième acte de *Roméo et Juliette* de Prokofiev permit de reconnaître l'autorité de Mlle Galina Oulanova, ses ports de bras harmonieux, (qu'on put également admirer dans la valse des *Sylphides*,) mais le film *le Grand concert* où elle dansait le même morceau, nous y avait déjà préparé. Aussi eût-on préféré la voir dans le répertoire classique, *Gisèle* ou *le Lac des cygnes*, afin de mieux distinguer, par comparaison, la personnalité de son art. Son partenaire M. Youri Jdanov, comme tous les autres danseurs de la troupe, se montra surtout un remarquable porteur (il faut mettre toutefois à part M. Askold Makarov qui, dans *Raymonde*, fit voir qu'il possédait toutes les qualités physiques du grand danseur classique).

Mlle Oulanova, comme les interprètes de la seconde partie, se présenta en tenue de répétition, reportant les spectateurs quarante ans en arrière : tunique tombant à la cheville, drapée sur le devant, à la Isadora Duncan, on aurait pu croire assister à une classe de danse au théâtre Sainte-Marie de Saint-Pétersbourg. Si pour *Don Quichotte*, Mlle Natalia Doudinskaya portait un tutu, celui-ci appartenait bien à la même époque par son ampleur démesurée.

On aurait pu penser que *Don Quichotte* avait été choisi pour lui permettre de montrer toute sa virtuosité dans les morceaux de bravoure que celui-ci comporte : or, contrairement aux traditions, elle ne tint aucun des fameux équilibres et, à la surprise des assistants, exécuta les déboulés sur les demi-pointes. Il ne s'agissait pas pourtant, comme on aurait d'abord pu le croire, d'une insuffisance de technique. En effet, en terminant sa variation par une étonnante diagonale de piqués doubles et par des déboulés sur pointes, elle démontra que ces derniers pas étaient au contraire, une de ses spécialités.

Le meilleur moment fut incontestablement la valse de Moszkowski dansée par Mlle Stroutchkova et M. Alexandre Lapaouri. Si on peut reprocher à la chorégraphie de M. Vassili Vainonene un caractère exagérément acrobatique, la formation classique très sûre de Mlle Stroutchkova en corrige ce qui aurait pu l'incliner vers le spectacle de music-hall. On retrouva cette même alliance de brio étourdissant et de solidité technique dans les variations du ballet *Tarass Boulba* qu'interprétait M. Gueorgui Farmaniants. En revanche, l'exécution de la danse du sabre du *Ballet gayani*, excellente au début, marquait quelque fléchissement vers la fin.

Encore une fois on ne peut porter une appréciation définitive sur les ballets soviétiques après ne les avoir vus qu'au cours d'une seule répétition. Il semble bien toutefois que si la troupe montrait en scène une grande tenue, une parfaite connaissance de la danse, on ne peut dire que nous nous sommes trouvés en présence d'une révélation analogue à celle que reçurent, en 1910, les spectateurs des premiers ballets russes de Diaghilew.

Jacques Chazot.

LA MUSIQUE

LE GRAND PRIX DU DISQUE 1954
(Académie Charles Cros.)

Les vingt-cinq journalistes spécialisés constituant, depuis 1946, l'Académie Charles Cros — laquelle est chargée d'attribuer, en toute connaissance de cause, les récompenses annuelles du *Grand Prix du Disque* — viennent de publier leur palmarès. Une observation préliminaire s'impose. Étant donné le volume pléthorique de la production actuelle des disques microsillon, ainsi que l'excellence — pour ne pas dire la perfection — de l'ensemble de cette production, il est extrêmement difficile de faire un choix qui ne pèche pas plusieurs fois par omission. Mais pour faire ce choix, il faut des heures d'écoute et de travail. C'est cette garantie que donne l'Académie Charles Cros qui, à défaut de pouvoir couronner *tout* ce qui le mériterait, propose une sélection très sérieusement étudiée.

Cela dit, les palmes ne reviennent pas tant aux disques primés

qu'à l'ensemble des éditeurs. Depuis quelques années, ceux-ci ont fait un effort matériel et artistique considérable. Grâce à cela la production du microsillon a eu des effets aussi salutaires qu'inattendus sur le public le plus vaste. D'une part, bien des gens qui ne s'approchaient jadis qu'assez distraitement de la musique y ont soudain pris un goût d'une violence singulière. Ils ont aussi fait connaissance avec des musiques qui ne les intimidaient que par ouï-dire et qui leur sont maintenant aussi familières que *Au clair de la lune.* D'autre part le microsillon a permis de faire connaître mille chefs-d'œuvre du passé ou du présent que la misérable exploitation des entreprises de concerts, ainsi que l'ancienne routine du public ne permettaient pas de monter. Ainsi des musiciens comme Vivaldi, Corelli, Haydn, Verdi, Strauss, Strawinsky, Alban Berg, et combien d'autres, trouvent maintenant au concert — quand on veut bien se donner la peine de les afficher — un accueil favorable qui était réservé jadis aux seules valeurs sûres, Mozart, Beethoven, Chopin, Wagner. Le microsillon a permis dans une certaine mesure, dès ses débuts, une sensible et nécessaire évolution de la curiosité du public. Grâce à cela, les auditoires musicaux ont un peu rattrapé le considérable et honteux retard qu'ils avaient dans le domaine de leur art, alors que dans le domaine du roman, du théâtre, du ballet, du cinéma, de la peinture, de la sculpture, et même des arts ménagers, le grand public était depuis longtemps à peu près à jour.

Chose curieuse, le palmarès de l'Académie Charles Cros — qui était, d'ordinaire, de tendance plutôt avancée, et recherchait de préférence les œuvres contemporaines — a cette année, un petit air assez réactionnaire. Dans les trente prix qui ont été donnés à plus de soixante disques, le classicisme dominerait plutôt.

Il y a, à cela, sinon des excuses — dont il n'est nul besoin — des explications bien faciles à comprendre. Ainsi dans la première catégorie (Musique symphonique classique), comment résister à la beauté de l'enregistrement et de l'interprétation de la *Troisième symphonie* de Beethoven cependant si ressassée, par Paul van Kempen et la Philharmonique de Berlin *(Philips)*. Mais ce disque sensationnel battait d'une courte tête des réalisations non moins remarquables telles que l'idéale *Rosamonde* de Schubert et le *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn (*Decca*) par Van Beinum et le Concert-gebouw d'Amsterdam.

Le prix de musique symphonique contemporaine lui-même ne montrait pas une très grande audace. Mais, là encore, comment résister à des versions aussi exceptionnellement réussies de classiques du genre telles que les *Nocturnes* de Debussy par D. E. Inghelbrecht et l'orchestre National *(Columbia)* qui sont parmi les interprétations debussystes les plus subtiles que l'on puisse souhaiter, et la série des œuvres orchestrales de Ravel par l'orchestre du théâtre des Champs-Élysées dirigé par Pedro de Freitas-Branco *(Ducretet)* qui est, sur le plan technique, une des plus belles réussites sonores que le disque ait jamais données.

Il n'est évidemment pas question ici de passer en revue l'ensemble de ce palmarès considérable, mais seulement d'en souligner

quelques points particuliers, fussent-ils représentatifs d'erreurs certaines. Ainsi, dans la catégorie des concertos classiques, les votes se sont portés sur le troisième concerto de Beethoven par Vladimir Horowitz *(Voix de son maître)* qui est bon, mais sans plus, laissent derrière lui un incomparable enregistrement du concerto de Schumann par Wilhelm Kempff et Josef Krips *(Deutsche Grammophon)* qui a surpris même bien des gens qui ne sont guère portés à aimer Kempff. De même, dans la catégorie musique de chambre, si l'on a justement couronné la *Sonate à Kreutzer* de Beethoven par les deux grands musiciens soviétiques David Oïstrakh et Lev Oborine *(le Chant du monde)*, on a laissé de côté l'admirable enregistrement de la même œuvre par Robert Casadesus et Zino Francescatti *(Philips)* L'idéal aurait été, au fond, un mariage Casadesus-Oïstrakh...

Dans la catégorie concerto contemporain, il n'y avait guère de concurrence, mais par contre un candidat qui, quelle qu'eût été celle-ci, eût triomphé sans peine des plus redoutables rivaux : André Jolivet avec ses concertos pour piano et pour trompette, respectivement par Lucette Descaves et Pierre Delmotte sous la direction d'Ernest Bour *(Ducretet)*. Ce sont là deux enregistrements cent pour cent français qui, par l'intérêt des œuvres, la perfection des interprétations, et le miracle de leur prise de son, constituent un disque qui eût mérité une mention « hors concours ».

Il en est de même, et plus encore à mon sens, pour ce qui a été l'un des prix d'oratorio, les *Gurre - Lieder* de Schönberg montés par René Leibowitz *(Erato)*. D'une part, il s'agit là d'une œuvre qui est à la fois tout un monde, et un des plus grands tournants de la musique du monde. On sait, en effet, que les *Gurre-Lieder*, tout gonflés encore de l'héritage wagnérien du second acte de *Tristan*, tout pleins de l'esprit de la ballade nordique qui a si généreusement fécondé le romantisme allemand, constituent également un cycle, moitié opéra, moitié oratorio, où s'ébauche la grande réforme que Schönberg allait ensuite introduire dans le langage musical du XXe siècle. Il y a quelques chose de très émouvant dans cette œuvre qui est encore wagnérienne sans discrétion et qui est déjà le germe de la nouvelle « musique de l'avenir ». D'autre part, il s'agit d'une œuvre qui nécessitait des moyens très exceptionnels, par conséquent fort délicate à enregistrer d'une façon claire et fidèle : le seul orchestre comporte cent cinquante instrumentistes, tous les pupitres étant renforcés ; le dispositif vocal comprenant cinq voix de solistes, trois chœurs d'hommes à quatre voix, et un chœur mixte à huit voix, au total environ deux cent cinquante personnes. Au surplus, la partition de Schönberg est écrite d'une façon extraordinairement touffue. Le génie — on ne peut pas appeler cela autrement — du preneur de son est donc ici éclatant. Partition sous les yeux, on entend tout, on voit tout dans cette gigantesque épaisseur de musique. Je ne parlerai pas des différents interprètes, tous excellents, faute de place, mais je voudrais saluer celui qui a été l'animateur artistique de tout cela, le chef d'orchestre René Leibowitz, lequel a ainsi rendu le plus bel hommage qui se puisse souhaiter au maître qu'il admire.

Pour continuer ces commentaires à bâtons rompus, il y a eu, à côté de ces justes récompenses, deux oublis bien fâcheux : dans le domaine de la musique de chambre, la magnifique intégrale des quatuors de Beethoven par le Quatuor Vegh *(Discophiles français)* qui, comme toute intégrale de cette dimension est sujette à des observations de détail, mais n'en constitue pas moins une réalisation d'une qualité très exceptionnelle sur le plan de la qualité artistique comme sur celui de la qualité technique. Dans le domaine de la musique de piano, il me paraît très injuste de n'avoir pas donné comme ex-æquo aux splendides *Études* de Debussy par Monique Haas *(Deutsche Grammophon)* dont c'est la première intégrale, le concert Strawinsky réalisé par Marcelle Meyer *(Discophiles français)* où l'on trouve une interprétation de la version pianistique de *Petrouchka* vraiment exemplaire.

Le rayon opéra est sans histoire. Là encore, sans doute, on peut regretter que parmi la quantité incroyable d'ouvrages qui ont été enregistrés cette année, seuls trois aient surnagé. Ce n'est pas trois ex-æquo qu'il aurait fallu, mais vingt, et ce n'est pas sans regret que le jury a dû se résoudre à ne garder que *le Couronnement de Poppée* de Monteverdi *(Classic)*, le *Tristan et Isolde* de Furtwängler et Flagstad *(Voix de son maître)*, et l'*Aïda* de Verdi avec Tebaldi, Stignani, del Monaco, etc... *(Decca)*, toutes versions indiscutables et vraiment sensationnelles.

Enfin, pour ne m'en tenir qu'à ce qui doit vraiment attirer l'attention, je soulignerai l'opportunité du prix d'opéra-comique qui a été donné aux *Mamelles de Tirésias* de Francis Poulenc par la troupe de l'Opéra-Comique spécialement préparée par André Cluytens *(Columbia)* pour réussir un disque plein de relief, de verve, de poésie, et de mouvement qui nous montre ce que l'Opéra-Comique peut faire quand il s'en donne la peine. A propos de Poulenc, d'ailleurs, on peut regretter que l'enregistrement de sa *Messe en sol* par la chorale Robert Shaw de New-York *(Columbia)* ne soit pas arrivé en finale, car il s'agit là d'une œuvre très belle et profondément touchante, et d'une interprétation d'une perfection exceptionnelle.

CLAUDE ROSTAND.

LES BEAUX-ARTS

HOMMAGE A HENRI LAURENS

Rien n'est plus insupportable aux hommes que le génie, surtout s'il ne consent à aucune complaisance pour se faire pardonner. Le cas le prouve d'Henri Laurens. C'était le génie même de la sculpture, et la médiocrité humaine n'a jamais cessé de le poursuivre de sa hargne, d'autant qu'il refusait d'entrer dans son jeu : en soupçonnait-il même la nécessité? Il ne faisait pas de politique, ne se pendait pas aux sonnettes de ceux qui en font. On ne l'entendait pas pérorer à Montparnasse ou Saint-Germain-des-Prés. Ni

Mme Verdurin ni la duchesse de Guermantes ne le voyaient dans leurs salons. Il ne flattait pas les riches ou les puissants, fussent-ils marchands de tableaux ou directeurs de revues. Il ne cultivait pas les relations journalistiques ou littéraires : jamais « gendelettres » n'écrivit sur lui ; il n'était pas publicitaire. Il n'intriguait pas, faute d'en avoir l'idée, le goût et le temps. Il préférait travailler. Jamais de pitreries ; il ne possédait pas le génie de la réclame, mais était possédé par celui de la modestie : une faute, pis encore, une erreur de plus ! Il était bon. Il était authentique. Il était pur. Mieux encore : il *était*. Il était sans paraître, sans chercher à paraître, sans soupçonner qu'il l'aurait dû. En châtiment de tant de crimes, politiques et marchands, gens de plume et de salon l'ont maintenu, toute sa vie, sous le boisseau, toute sa vie et jusqu'après sa mort, que vient d'accueillir la même conspiration du silence. Seuls l'ont connue et l'ont pleurée les meilleurs parmi ses pairs, tous ces artistes qui se pressaient autour de Braque à ses obsèques et qui, tous, communiaient dans le même regret et dans le même culte : ceux d'un artiste de génie qui était un homme vrai.

Or c'était le plus grand sculpteur français de notre temps, et le plus français, et le plus important. Sans lui les destinées de son art eussent été bien différentes. Adam est né de lui, et l'Anglais Henri Moore. Mais à Moore a échappé tout un aspect de son génie : l'aspect racinien d'un art qui est la sobriété même et la même discrétion. Un art fait de rien, un art produit par un miracle, comme *Bérénice* ou comme cette sainte Modeste, si bien nommée, de Chartres, en qui j'aime saluer la patronne de l'art français. Et c'est là justement une des raisons pour quoi il est si difficile d'écrire sur Laurens. Rien n'offre prise aux gloses dans cette sculpture tout unie, dont il faut bien pourtant que je tente tout au moins de définir la grandeur.

J'en vois d'abord la source dans sa plasticité, cette absence de littérature qui pimente — et encombre — l'œuvre de Henri Moore, de Lipchitz, de Marini. Si jamais sculpture ne fut rien que sculpture, c'est bien son art qui a été jusqu'à refuser cette autre forme ou seulement cette autre possibilité de littérature qu'est l'abstraction, surtout sous sa variété réputée « concrète ». Les statues de Laurens ne sont que des statues, mais sont des statues, comme de beaux fruits sont de beaux fruits, et pour la même raison, par la même nécessité. Ce sont des lois analogues de croissance et de maturation qui les tendent et les gonflent, qui les gorgent de vie, qui les saturent de plénitude et qui en font des faits qu'on ne discute pas.

De ce primat de la plastique, la conséquence et la manifestation sont ces volumes dont la rotondité offre ses surfaces lisses à la lumière qui, en les caressant, semble les faire respirer : formes d'une plénitude d'autant plus admirable qu'elles sont le produit d'une lente conquête. Jeune, Laurens les ignorait, qui préférait des volumes aplatis dont il assemblait les contours suivant des arêtes aiguës. Mais déjà son dessin possédait cette aisance, cette souplesse, cette grâce agile qui se sont affirmées davantage par la suite. Car ce n'est pas, avec le temps, sur des bas-reliefs plus gravés que sculptés que ce dessin déroula ses sortilèges, ni pour enclore

des plans découpés avec esprit, mais c'est, indéfiniment multiplié dans l'espace, pour charmer l'œil du spectateur, ravi de découvrir des profils sans cesse nouveaux. D'autant que tous sont aussi sûrs, aussi fermes, aussi nerveux, et unissent parfaitement vigueur et élégance, autorité et abondance économe, dans la synthèse de la pureté.

Volumes accomplis, profils sans défaut, tout l'art de Laurens est là — et dans la science avec laquelle il les fait vivre, les uns et les autres, grâce à son modèle subtil et précis, et dans l'accord qu'il trouve, par ce moyen, entre l'immobilité de la forme et le mouvement de la vie. Il y a trop peu de temps que j'ai analysé, et dans cette revue même, le miracle constitué par cette union d'antinomies, pour qu'il me faille recommencer à développer cette considération. Je préfère donc, pour cette fois, arrêter mon attention sur un aspect, souvent laissé dans l'ombre, de son génie : cette prolongation toute naturelle, nécessaire, de sa plastique en poésie. Aucun ouvrage n'illustre mieux ce fait que sa *Sirène*, son chef-d'œuvre, sans doute, avec sa *Grande Musicienne*. Jamais formes n'ont été chargées par lui d'une telle force d'expression et d'expression aussi envoûtante. Comment mieux dire les secrets de la mer, sa mobile liquidité, son infini, que dans ce bronze dont l'arabesque principale, en se repliant, en s'enroulant sur soi, en ramenant sans cesse à son point de départ l'œil qui la suit pour le convier à de nouvelles explorations, suggère parfaitement l'absence de fin de l'océan? Et le rapport des volumes qui, tour à tour, se creusent et se gonflent, se soulèvent pour s'abaisser, quelle heureuse équivalence au mouvement perpétuel des flots ! dont le mystère trouve sa traduction dans la tête sans nez, sans bouche, sans yeux, sans oreilles de la femme-poisson, dans ses nageoires, dans tout son être. En dépit de l'usure des siècles, Laurens nous restitue ici la poésie et la signification fabuleuses de son thème. C'est redonner vie aux vieux mythes, et c'est prouver un rare pouvoir de création et de musique.

Poésie sans littérature, réalisée dans le plastique et grâce à lui, ce serait là sans doute le caractère majeur de l'œuvre de Laurens, si sa puissance d'invention ne l'égalait pas d'autant plus magistralement que, loin de s'étaler comme chez Picasso, elle dissimule sa hardiesse sous une apparence paisible, et si tout ne s'anéantissait dans le rayonnement d'une pureté unique. Non celle du diamant, trop rare, trop stérile, mais celle de l'eau, de l'eau commune et précieuse, qui féconde, dont l'absence de saveur est plus exquise que le vin et l'absence de la couleur plus chatoyante que l'arc-en-ciel. Comme l'art de Corot et de Chardin, de La Fontaine et de Fauré, celui de Laurens ne se peut qualifier que par le mot de pureté. Et que cette sculpture qu'anime la tradition la plus spécifique de la culture française soit aussi celle qui aujourd'hui est la plus grosse de leçons, la plus capable de féconder l'avenir, voilà le dernier miracle réalisé paradoxalement, sans qu'il s'en doutât, par ce thaumaturge de l'art moderne, et que je me plais à saluer avec ferveur du titre de saint François d'Assise de la statuaire contemporaine.

BERNARD DORIVAL.

LA VIE COMME ELLE VIENT

AIMER CE QUE JAMAIS ON NE VERRA DEUX FOIS

Arcimboldo.

J'aimerais penser que le Milanais Arcimboldo, dont la Galerie Furstenberg a groupé, en l'entourant de ses disciples, quelques-unes des toiles les plus significatives, descendait de quelque Archambaud de chez nous, et que nous pourrions ainsi nous octroyer quelque part d'orgueil dans son surprenant génie. Mais on ne peut douter non plus, qu'ordonnateur des fêtes à la cour de Bohême, avec pour maître Maximilien II neveu de Charles-Quint, puis Rodolphe son fils, il reçut le choc de la plus barbarement raffinée des civilisations turco-occidentales.

Je ne sais ce qu'est Prague maintenant, ni quelle clarté funèbre rejoignant en cela les flambeaux de l'oppression autrichienne, tombe du Hradshany ou de la tour de Ratibor, sur une des plus belles villes d'Europe. Mais Prague, écrasée ou muette, est cependant une ville d'étranges enchantements, d'envoûtements, devrait-on dire. Élémir Bourges le savait bien qui ayant épousé une de ses filles, fit passer dans son œuvre littéraire le mélange de faste, de bizarrerie, de passions obscures et d'éclats insensés qui caractérise la Bohême. « Les oiseaux s'envolent et les fleurs tombent... » Ils s'envolaient, elles se posaient déjà dans l'œuvre d'Arcimboldo, et l'on peut sans peine imaginer les concerts, les bals, les cortèges, les cavalcades, les « triomphes » et les « masques », tels que pouvaient les organiser cet homme universel ; peintre, botaniste, naturaliste, archéologue, sourcier et sorcier, qui ne jugeait pas indigne d'associer à la figure humaine les merveilles parfois dangereuses de l'univers ; qui avait réussi la synthèse de la nature morte et de la nature vive et obtenu sur ses toiles, par le mélange du fantastique et de réalité, une espèce humaine fabuleuse.

On a tendance à traiter de folie ce qui sort de l'ordinaire. Il ne me paraît pas qu'il y eût jamais folie dans le cas d'Arcimboldo, mais un parfait mépris des limites arbitraires dans lesquelles s'enferment parfois par routine, la pensée et l'art. J'imagine plutôt Arcimboldo, enfant, interrogeant les figures des tapisseries, le reflet dans les miroirs, les fantômes créés par un mouvement de branches, ou bien agrandissant l'infiniment petit jusqu'aux proportions du normal. Je l'imagine, enfant, assis sur une souche dans une clairière de forêt, taquinant d'une baguette les insectes, assistant à leurs démarches, à l'éclosion de leurs larves, rêvant aux phosphorescences du bois pourri et à tel phénomène de mimétisme animal qui devait le fasciner. Je l'imagine observant dans la campagne la meule et l'épi, cherchant dans la haie l'œuf et le

nid, la baie et la couleuvre ; je l'imagine dans un potager regardant le jardinier déraciner et lier navets, carottes, et radis, roulant les vastes citrouilles, assemblant les grappes et les courges, et formant avec le feuillage des légumes, d'extravagants bouquets. Je l'imagine penché sur l'eau dormante ou sur l'eau courante, saisissant au filet de ses regards le peuple métallique des poissons, enregistrant l'imbrication des écailles, l'agencement de la nageoire et de l'ouïe, le fixe regard latéral, et décelant aussi sur quelque rivage le secret des coquillages, des algues, et des préhensiles holoturies. Je l'imagine enfin, interrogeant les fleurs et le rapport des papillons et des fleurs, jusqu'à cette sorte d'obsession où tout se mêle ; où l'interstice devient regard, la brindille chevelure, la légumineuse, joue et front, et le fruit, lèvre écarlate.

De là à prolonger l'enfant dans l'adulte, le jeu dans le métier, de là à refaire délibérément avec le destin achevé du minéral et du végétal le mouvant et périssable facies humain, il n'y avait pour ce grand peintre que très peu d'espace à franchir ; ce même espace que franchit Alice en passant de l'autre côté du miroir. Là commence un autre monde, celui de l'Amiral qui est un faisceau de poissons, celui du jardinier-légume, celui de l'hiver-souche, celui ou le guerrier arbore l'armure milanaise gaufrée d'épis mûrs.

Qu'un tel peintre ait fait école on ne saurait s'en étonner. Le goût du surnaturel est monnaie courante. C'est le temps du loup-garou, de la sorcière à métamorphoses, du cristal parlant, de la pierre philosophale, de la mandragore, du philtre, et du miroir enchanté où l'on voit, par-dessus son épaule le visage de sa propre mort. Les disciples n'auront point la fermeté de trait d'Arcimboldo, ni son étonnante culture de nécroman. Ils n'auront point le glacis du pinceau, ni son aisance à s'ébattre dans l'incréé. Cependant on ne peut que rêver à ces Ninfa Flora, courtisanes tout en pétales, dont les cheveux en tiges tressées, s'ornent de leur propre et délicieuse floraison ; dont la gorge épanouie n'est que pivoines et lilas, et qui sourient de leurs lèvres ourlées dont on croit respirer l'haleine florale. Ce n'est point encore Grandville et ses « fleurs animées », mais elles sont là en puissance, de même que les peintures d'Arcimboldo préfigurent le génial inventeur des « doublivores ». Cependant, au sein de cette Exposition des « Têtes composées » comment ne pas penser à Grandville, ange du bizarre, mort dans une crise de folie en 1847 après avoir au cours des quarante-quatre années de sa douloureuse et délirante existence comblé d'inventions sublimes, les archives du surréalisme.

Près d'Arcimboldo mais tout autre, ne rappelant plus Grandville, mais Patinir, d'une part, et, de l'autre, annonçant peut-être Claude Gelée, Momper, peintre anversois nous offre sous forme de rochers animés de personnages et de maisons, d'arbres et de cascades, quatre saisons peu différentes, quatre visages tels qu'on en croit apercevoir au bord de la mer, quand l'eau se retire, sifflante, écumeuse et traîtresse, des éperons rocheux et des falaises ; comme si, à regret, elle abandonnait à la contemplation humaine le visage informe des titans.

Exposition rare en vérité que celle-là. Non point tant du point

de vue de la peinture (et cependant Momper et Arcimboldo sont de vrais peintres) que des suggestions et des rêveries qui vont, en la quittant, pendant des heures et des heures, substituer — ô bonheur — à la réalité du jour, la *terra incognita* où la poésie construit ses mouvants palais.

Rénovation d'un art.

Exposition rare aussi que celle qui, consacrée à l'Art liturgique s'est abritée sous les toits d'un grand magasin. L'accès en est étrange le long des piranésiennes galeries, aperçues de la cage de l'ascenseur, et où, d'étage en étage, le regard enregistre des brochettes de robes d'enfant, des pyramides de tissus, des lits et des berceaux, des matelas, du linge, des couvertures... Un salon de thé bourdonne, dans des odeurs de pâtisserie chaude et de pain grillé. Mais l'ascenseur du Printemps va plus haut que les nécessités ou la gourmandise humaine, puisqu'il ne s'arrête qu'au seuil du paradis. Le paradis, c'est dans la pénombre, le décor roman et les arceaux multipliés d'un cloître qui est en même temps une cathédrale, et qui propose en même temps, les exemples les plus sublimes de l'art religieux d'autrefois, et les tentatives actuelles les plus intelligentes pour réagir contre la niaiserie sulpicienne, tant dans la statue que dans l'objet du culte et le vêtement consacré.

Ce n'est pas sans raison que les galeries d'exposition sont romanes et jalonnées des trésors de Ligugé, de Saint-Leu, et de tels « calvaires » et effigies de la Vierge et de sainte Anne, car l'art liturgique moderne retourne aux sources mêmes de la foi ; au dépouillement primitif, au symbole. Il a trouvé en Dom Baudoin l'apôtre d'un « beau langage traditionnel tout imprégné de foi et d'amour », et Mgr Feltin, archevêque de Paris, a raison de dire que l'Exposition tout entière, est un acte de foi et une expression de beauté à laquelle les Parisiens ne pouvaient demeurer indifférents.

Ostensoirs, ciboires, mitres et calices ; reliquaires, boîtes à hosties, croix pectorales dessinées par Dom Baudoin, exécutées par Schwartz, Jansen, Fjerdingstadt, et Vigoureux, non seulement ne souffrent point de comparaisons écrasantes avec les œuvres d'art prêtées par les abbayes de Ligugé et d'Ourscamp, par les églises de Bonne, de Saint-Séverin, de Saint-Eustache, de Saint-Louis-en-l'Ile ; par Notre-Dame de Paris, par l'archevêché, par Saint-Germain l'Auxerrois, la basilique de Saint-Denis, et la bénédictine de Vendôme, mais s'inscrivent dans le plus hautes traditions catholiques quand l'objet du culte adhérait sans afféterie, sans inutile richesse et sans vains ornements, au culte même, à sa raison liturgique.

Il est bon, justement, en rénovant un art, de montrer la grandeur et l'efficacité de ses sources. De le dégager des enjolivements abusifs qui, en captant inutilement le regard, le détournent de l'essentiel. Sévères, strictement rituels, d'une grande beauté primitive sont tel fermail, tel anneau, tel bougeoir, telle boîte d'argent aux armes de Ligugé, et ces objets permettent par contraste de mesurer en quelles voies affreuses s'engageait l'art religieux quand

il puisait son expression dans le poids de l'or, la surcharge de pierreries, et le délire ornemental de trésors réputés (comme celui de Tolède par exemple), où l'excès prenait le pas sur la réserve, et la pléthore sur le style.

Mais toutes ces belles choses si dépouillées et si pures nous pourrons les revoir, puisque peu à peu ce style est appelé à reléguer l'autre dans les limbes du souvenir. Et si ce ne sont exactement celles-ci, c'en seront d'autres, inspirées des mêmes principes. Par contre, quand, en quel lieu reverrons-nous quelques chefs-d'œuvre de collections privées ; ce calvaire par exemple avec ses apôtres grandeur nature groupés autour de la croix, et l'un des apôtres jette ses bras autour des chevilles suppliciées en un geste si beau, si véritablement naturel et humain, qu'il faut faire un effort pour se dire que ce sont de très anciennes statues du XIIIe siècle et non que les personnages vivent et souffrent devant nous ! Et ce Christ catalan, appartenant à la même collection, est-il possible qu'il s'efface pour toujours, ne laissant que le divin sillage de sa sérénité et de cette sorte de sommeil bienheureux, noble visage endormi, pieds croisés pour l'éternel repos, qui suit la tâche accomplie.

Il est une autre chose qui m'a frappée et c'est justement le caractère de fermeté, de virilité qui se dégage du moindre objet, qu'il s'agisse des chasubles nouvelles présentées dans un geste d'oraison comme si elles revêtaient des prêtres au visage invisible et tourné vers l'autel ; qu'il s'agisse des reliquaires ou des plateaux de communion. Cela ressort d'autant plus que l'on peut voir, à côté, les riches vêtements sacerdotaux offerts jadis par les souverains et gardés précieusement dans les basiliques ou les abbayes. A côté des chasubles vénitiennes ou espagnoles, de la dalmatique offerte par Napoléon III pour le baptême du prince impérial, succédant à celle offerte par Madame Louise de France et qui appartient à Saint-Denis.

L'arabesque, l'or tissé dans la soie, les bouquets de roses, jettent une lueur de fête dans la pénombre, mais toujours le regard revient vers l'essentiel, toujours l'esprit recherche la simplicité, de même que les grandes soifs, répudiant les breuvages capiteux, réclament l'eau de la source et sa fraîcheur.

Jansénisme? Peut-être. Mais je crois que la difficulté de vivre imprime un sceau à toute chose, et même et surtout à celles qui placent la véritable vie au-delà de celle qui nous est imposée. Et l'on quitte ces voûtes et ces arceaux, le chant grégorien des orgues, la sérénité des saintes statues, pour retourner le cœur lourd, vers le quotidien, cet exil.

GERMAINE BEAUMONT

L'administrateur : Maurice BOURDEL.

PARIS — TYPOGRAPHIE PLON, 8, RUE GARANCIÈRE. — 1954. 65633.